

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das
Musikleben*

2

FEBRUAR 1959

POSTVERLAGSORT (z.b.) MAINZ

HARALD GENZMER

WIRD AM 2. FEBRUAR 50 JAHRE ALT

ORCHESTERWERKE

Festliches Vorspiel für Orchester (1945) · Pachelbel-Suite für Orchester (1946) · Konzert in C für großes Orchester (1948) · Kokua, Tanzsuite in vier Sätzen (1951) · 1. Sinfonie für großes Orchester (1957) · Divertimento für Streichorchester (1953) · Sinfonietta für Streichorchester (1955) · 2. Sinfonie für Streichorchester (1958)

CHORWERKE

Drei Hymnen nach einem Text von Gertrud von Le Fort für drei Soli, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester (1946) · Racine-Kantate nach Texten von Jean Baptiste Racine (1639 bis 1699) für Bariton-Solo, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester (1949) · Messe in E für Sopran-, Alt- und Bariton-Solo, gemischten Chor und Orchester (1953) · Manfreds Bannfluch, Text von George Gordon Noel Byron, übersetzt von Johann Wolfgang von Goethe, für vier- bis achtstimmigen gemischten Chor a cappella (1957) · Fünf Chorlieder nach mittel- hochdeutschen Texten für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor a cappella (1957) · Drei Chöre nach Texten von Jacques Prévert für vier- bis zehnstimmigen gemischten Chor a cappella (1957/58) · Südamerikanische Gesänge für vier- bis neunstimmigen gemischten Chor a cappella (1958) · Drei Lieder für vierstimmigen Männerchor a cappella (1958) · Des Knaben Wunderhorn, acht Chorlieder für Sopran und Alt, drei- und vierstimmig a cappella (1956)

INSTRUMENTALWERKE

1. Sonate für Klavier zu zwei Händen (1938) · Sonatine für Klavier zu zwei Händen (1940) · 2. Sonate für Klavier zu zwei Händen (1942) · Kleines Klavierbuch für Klavier zu zwei Händen (1945) · Concertino für Klavier mit Streichorchester und Flöte (1946) · Konzert für Klavier und Orchester (1948) · Suite in C für Klavier zu zwei Händen (1948) · Capriccio (2. Sonatine) für Klavier zu zwei Händen (1950) · Erstes Spielbuch für Klavier zu vier Händen (1941) · Zweites Spielbuch für Klavier zu vier Händen (1941) · Sonate für zwei Klaviere (1950) · Tripartita in F für Orgel (1945) · Sonate für Orgel (1953) · Konzert für Mixtur-Trautonium und großes Orchester (1952) · 1. Sonate für Violine und Klavier (1943) · 2. Sonate für Violine und Klavier (1949) · Sonatine für Violine und Klavier (1953) · Spielbuch für drei Geigen (1942) · Konzert für Violoncello und großes Orchester (1950) · 1. Sonate für Violoncello und Klavier (1953) · Sonate in fis-Moll für zwei Flöten (1944) · 2. Sonate in e für Flöte und Klavier (1945) · Neuzeitliche Etüden für Flöte (1953) · Konzert für Flöte und Orchester (1954) · Sonate für Altblockflöte f' und Klavier (1941) · Trio für drei Blockflöten (1942) · Sonate für zwei Altblockflöten und Klavier (1954) · Quartettino für vier Blockflöten (1956)

KAMMERMUSIK

Streichquartett Nr. 1 für zwei Violinen, Viola und Violoncello (1949) · Septett für Harfe, Flöte, Klarinette in B, Horn in F, Violine, Bratsche und Violoncello (1944) · Kammerkonzert für Oboe und Streichorchester (1957)

SOLOGESÄNGE

Liederbuch für Sopran und Klavier (1941) · Drei Lieder für Sopran und Orchester (1942)

Ein neues Verzeichnis der Werke von Harald Genzmer ist soeben erschienen.

B. S C H O T T ' S S Ö H N E . M A I N Z

*Ein
neues
Händel-Buch!*

JOSEPH MÜLLER-BLATTAU



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Der Wille zur Vollendung

INHALT:

Vorwort

I Das Leben

1. Jugend und Lehrjahre (1685–1706) · 2. Wanderjahre (1707–1720) · 3. Kampf um die Oper (1721–1737) · 4. Erfüllung im Oratorium (1738–1759)

II Das Werk

1. Die Opern · 2. Die Oratorien · 3. Instrumentalwerke

III Nachruhm und Neubelebung

Literatur · Werkverzeichnis · Personen-Register · Bildtafeln

200 Seiten Text · 36 Seiten Abbildungen · Ganzleinen DM 15,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

Heft 2 / 120. Jahrg.

Februar 1959

INHALT DES ZWEITEN HEFTES

PARIS UND DIE CALLAS	63
EVERETT HELM: Ralph Vaughan Williams — Ende einer Ära	64
KLAUS BLUM: Ehrenrettung der romantischen Musik	67
KARL H. WÖRNER: Der lyrische Klassizismus. Zum 150. Geburtstag von Felix Mendelssohn-Bartholdy	69
REINHOLD SIETZ: Mendelssohn ging nicht nach Weimar	72
ARTUR HOLDE: „And the Bridge is Love“ — Die Lebenserinnerungen Alma Mahler-Werfels	74
DAS MUSIKLEBEN: Musikstadt Berlin / Pariser Musikindustrie / Aus dem New-Yorker Musikleben / Hamburg: Wieland Wagner inszeniert Bizet / Frankfurt: Hermann Scherchen dirigiert „The Rake's Progress“ von Strawinsky / Ferruccio Busonis „Turandot“ und „Arlecchino“ in Darmstadt / Kreneks „Glockenturm“ in Duisburg / Glucks „Alkestis“ in Mannheim / E. T. A. Hoffmann-Uraufführungen in Bamberg / Rossini- und „Pergolesi“-Opern in München	76
Funk / Fernsehen / Vorschau / Rückschau	89
BÜCHER UND NOTEN	97
DIE SCHALLPLATTE	103
MUSIKERZIEHUNG — MUSIKSTUDENT	106
VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E. V.	110
DIE SINGSCHULE	113

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM.
Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalsschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/3 Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 510 bei Commerz- und Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA, 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5.15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,— (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

Paris und die Callas

Seit zwei Monaten hatte man nur von ihr gesprochen, von den Taxichauffeuren bis zu den elegantesten Salons des Faubourg Saint Germain war sie Tagesgespräch. Sie sang zum erstenmal in Paris; zu einem Wohltätigkeitszweck, verlangte 10 000 Dollar Gage, erklärte sich aber bereit, den Scheck sofort nach dem Abend dem Werk zu übergeben, zu dessen Gunsten sie sang. Die Sperr- und Logensitze in der Oper kosteten zwischen 200 und 300 Mark; im Nu war alles ausverkauft, und am schwarzen Markt wurden Plätze bis zu 1000 Mark gehandelt. Die Veranstalter wissen etwas davon; sie hatten die Kritik nicht eingeladen: es wäre ja nur ein Wohltätigkeitsabend, kein eigentliches Konzert. Da schrieb der Präsident der Kritikervereinigung an Frau Callas, und diese drahtete nach Paris, daß sie, falls die Kritik bei ihrem ersten Pariser Auftreten nicht anwesend wäre, nicht singen würde. Man verstand rechtzeitig, daß sie imstande wäre, mit dieser Drohung Ernst zu machen; da aber kein einziger Klappstuhl mehr frei war, wurden Karten zu irrsinnigen Preisen zurückgekauft, um sie den Kritikern zu schicken. Der Abend war endlich da: ein Haus aus Diamanten, Seide und Gold; der Präsident der Republik, damals noch Herr Coty, in der Ehrenloge; Chaplin, Herr und Frau Windsor, verschiedene Agas, Cocteau, Brigitte Bardot, Dutzende von Ministern und Botschaftern im Parkett. Sie kam und sang; siegte sie auch?

Sie begann mit der großen „Casta-Diva“-Arie aus der „Norma“. Es ging ziemlich schief. Die Höhe dünn, flach und schrill, die ganze Stimme kam aus dem Hals; wie überspannt. Das Miserere aus dem „Troubadour“, etwas besser; aber immerhin man fühlte, daß es noch immer nicht ihre Sache war. Endlich, vor der Pause, Rosine aus dem „Barbier von Sevilla“; einfach bezaubernd. Da hatte man die Lösung; die Callas ist weder eine Hochdramatische noch eine „große Lyrische“ im italienischen Sinne des Wortes;

sie ist eine Koloratur-Mezzosopranistin, die Höhe hat. Sie sang die Rosine in der Originalfassung für Mezzosopran, fügte jedoch zu den tiefen die hohen Koloraturen hinzu; es war reizend, auch vom ganzen Mienenspiel, von der ganzen Art, wie sie in einem Konzert diskret und leicht Theater spielte. Überhaupt, ihre ganze Haltung; fabelhaft. In purpurrotem Samtkleid (oder war es aus schwerer Seide?), die herrlichen schwarzen Haare einfach gekämmt, der leichte, schwebende Gang, die zarten, kaum angedeuteten Verbeugungen, das Lächeln, nicht nur mit dem Gesicht, sondern vor allem mit den Augen; eine berückende Erscheinung.

Die ganze Tragik der Künstlerin wurde offenbar, als sie nach der Pause den zweiten Akt der „Tosca“ sang, diesmal nicht mehr konzertmäßig, sondern in der Inszenierung, mit dem herrlichen Tito Gobbi als Partner. Die Stimme unzureichend, jedoch ein einzigartiges dramatisches Temperament. Ihre innere Leidenschaftlichkeit, das ganze Aufbäumen ihrer Natur scheinen sie zur Hochdramatischen zu bestimmen; im Kehlkopf jedoch hat sie die Stimme einer tiefsingenden Nachtigall. Kein Glück für sie.

Antoine Goléa



Am 26. August 1958 ist Englands führender Komponist Ralph Vaughan Williams im Alter von 85 Jahren gestorben. Mit seinem Tode ist eine Ära der englischen Musik abgeschlossen: eine Ära, die man als national-folkloristisch bezeichnen darf. Als der junge Vaughan Williams seine ersten Kompositionen schrieb, stand die englische Musik noch sehr stark im Schatten der kontinental-europäischen – vor allem der deutschen Musik.

Heute existiert eine englische Kompositionsschule, die sich von kontinentalen Modellen löste, ihre eigene Prägung hat und sich einen wichtigen Platz in der zeitgenössischen Musik erwerben konnte. Zu dieser veränderten Situation hat Vaughan Williams sehr Wesentliches beigetragen.

Ralph Vaughan Williams wurde 1872 in dem Dorf Down Ampney in Gloucestershire geboren. Sein Vater war Pfarrer in der dortigen anglikanischen Kirche, und bei den Gottesdiensten hatte der junge Vaughan Williams reichlich Gelegenheit, die langweilige, farblose Kirchenmusik kennenzulernen, die damals gesungen wurde. Sein Interesse für Musik zeigte sich früh, und nach einer allgemeinen Ausbildung an der Universität von Cambridge, wo er zwei akademische Grade erhielt, studierte er an dem Royal College of Music in London Musiktheorie, Kompositionslehre sowie Orgel. Seine Hauptstudien machte er unter zwei der führenden englischen Komponisten jener Zeit – Hubert Parry und Charles Stanford. Diese Meister besaßen ein sauberes Handwerk, aber ihre routinierte Musik kam kaum über die Grenzen Englands hinaus und ist inzwischen sogar in England fast in Vergessenheit geraten. Ihr fehlt das Persönliche und Originelle fast gänzlich. Bestenfalls kommen einige interessante Passagen vor, die dann alsbald im Banalen erlöschen – in einer Nachahmung des Stiles etwa von Mendelssohn, Brahms oder Niels Gade.

Aber eines konnte der junge Vaughan Williams von seinen akademischen Lehrern lernen, und zwar, wie man für Stimmen und insbesondere für Chor schreibt. Denn in den vielen Kantaten, Oratorien und Anthems von Parry und Stanford frappt das Können und Kennen, mit dem der Chorsatz behandelt wird. Auch wenn diese Musik nicht viel zu sagen hat, klingt sie immer sehr gut.

Da Vaughan Williams nicht sofort seinen Lebensunterhalt verdienen mußte, besuchte er verschiedene Male – während der neunziger Jahre – den Kontinent. 1897 verweilte er einige Zeit in Berlin und arbeitete bei Max Bruch. Über diese Zeit schrieb Vaughan Williams in seiner kurzen Autobiographie:

„Es ist schwer zu sagen, was man von einem Lehrer lernt. Ich weiß nur, daß ich viel und begeistert gearbeitet habe und daß Max Bruch mich anspornete; vorher hatte ich nie eine solche Ermutigung gekannt.“

Später, 1908, studierte Vaughan Williams auch eine kurze Zeit in Paris bei Maurice Ravel. Seine Schilderung dieses Studiums lautet:

„1908 kam ich zu der Überzeugung, daß ich stumpf und langweilig geworden war, daß ich in eine Sackgasse geraten war und daß mir ein bißchen französische Geschliffenheit nutzen würde. So ging ich nach Paris, mit einem Empfehlungsbrief an Maurice Ravel. Nachdem ich ihm etwas von meinen Kompositionen gezeigt hatte, sagte er, ich solle als erste Aufgabe *„écrire un petit menuet dans le style de Mozart“*. Ich begriff sofort, daß ich prompt agieren mußte, und sagte in meinem besten Französisch: *„Sehen Sie, ich habe meine Zeit, meine Arbeit, meine Freunde und meine Karriere aufgegeben, um bei Ihnen zu lernen, und ich werde nicht ein kleines Menuett im Stile Mozarts schreiben.“* Nach diesem Anfang wurden wir die besten Freunde, und ich habe viel von ihm gelernt. Zum Beispiel, daß eine schwere, teutonische Schreibart nicht nötig ist. Sein Motto war: *„complexe, mais pas compliqué.“* Er zeigte mir, wie man mittels Punkte der Orchesterfarbe, statt Linien, instrumentieren kann. Nach drei Monaten kehrte ich nach Hause zurück – ein entflammter Frankophile. Das Fieber ließ bald nach, aber ich war deswegen musikalisch gesünder als vorher.“

In der Tat merkt man wenig in Vaughan Williams' Musik von dem Einfluß seiner Lehrer Bruch und Ravel. Noch erstaunlicher ist es, daß der junge Mann dem Einfluß Edward Elgars entkommen ist. Denn damals war Elgar, der führende Komponist Englands, auch international anerkannt. Elgar war in vieler Hinsicht das musikalische Gegenstück zu Vaughan Williams. Eine starke Persönlichkeit und eine außergewöhnliche musikalische Begabung, stellte sich Elgar unzweideutig auf die Seite der deutschen Romantiker von Schumann bis Brahms. Wenn einige seiner Stücke trotzdem bis zu einem gewissen Grad „englisch“ klingen, wie in dem schönen Werk *„Falstaff“*, dann ist dies wohl auf das Unterbewußtsein Elgars zurückzuführen.

Elgar hatte zum Beispiel für die Volksmusik absolut nichts übrig und hat sie auch nie in seine Kompositionen einbezogen. Schon früh aber hat sich Vaughan Williams für die Volksmusik seines Landes interessiert, und dieses Interesse blieb und wuchs bei ihm sein Leben lang. Er war langjähriges aktives Mitglied der Folk Song Society und sammelte selber manches Volksmaterial, das er in

seiner ursprünglichen Form herausgab wie auch in Form von Bearbeitungen. Auch *verarbeitete* er die Volksmusik in vielen seiner Kompositionen. Da die Volksmusik einer der wichtigsten Bestandteile seines Schaffens ist, sei wieder Vaughan Williams selbst zitiert:

„Meinen ersten Kontakt mit englischer Volksmusik hatte ich wohl in den achtziger Jahren — in meiner Jugend. Ich erinnere mich noch klar an meine Reaktion zum ‚Cherry-Tree Carol‘, das viel mehr war als die einfache Bewunderung für eine schöne Melodie, obwohl ich damals die stillschweigenden Forderungen nicht verstehen konnte, die mit diesem Gefühl der Vertraulichkeit verbunden waren. Dasselbe Gefühl hatte ich auch später, als ich die Melodie ‚Dives and Lazarus‘ entdeckte. Hier, wie früher, hatte ich das Gefühl des Wiedererkennens. Hier war etwas, mit dem ich immer vertraut war — aber ohne es zu wissen!“

In seinem Buch „National Music“ schreibt Vaughan Williams unzweideutig über seine Einstellung nicht nur zur Volksmusik, sondern auch zu der Musik im allgemeinen und zu den Grundproblemen der Komposition:

„Der Komponist darf sich nicht zurückziehen, um über die Kunst nachzudenken: er muß mit seinen Zeitgenossen leben und seine Kunst zum Ausdruck des ganzen gemeinsamen Lebens machen. Der größte Künstler gehört genau so unverkennbar seinem eigenen Lande an wie der bescheidenste Volkssänger. Nicht jeder Komponist darf erwarten, daß er die ganze Welt anspricht. Und viele junge Komponisten begehen den Fehler, sich einzubilden, daß sie universal sein können, ehe sie lokal gewesen sind. Die Aufgabe des Komponisten ist: sich klarzumachen, was er seinem Volk zu sagen hat, und es direkt und unmittelbar zu sagen.“

Es bleibt kein Zweifel, daß es Vaughan Williams gelungen ist, sein Ziel zu erreichen. Seine direkte musikalische Sprache wird von seinem Volke verstanden und hoch geschätzt. Es sei dahingestellt, ob sie in dem Sinne einen „Dialekt“ der Musik darstellt, die in dem Grade an Universalität verliert, in dem sie ausgesprochen „englisch“ klingt. Bei manchem in seinem Schaffen mag dies der Fall sein — bei der Oper „Pilgrim's Progress“, bei der „Sea Symphony“, bei einigen Liedern und Chorwerken.

In mancher Komposition verwendet Vaughan Williams unmittelbar die Volksmusik, zum Beispiel in der „Folksong Suite“ oder in der „Fantasia“ über die herrliche elisabethanische Melodie „Greensleeves“. Auch seine Bearbeitungen von Volksliedern für Chor, meistens a cappella, gehören zu den einfallsreichsten und stilreinsten ihrer Art.

Neben der Volksmusik ist für ihn die englische Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ein



wichtiges stilbildendes Element. Das reiche Repertoire, das die polyphone Kirchenmusik von Taverner, Tallis, Byrd und Gibbons sowie die Madrigale von Morley, Weelkes und Wilbye und die Lautenlieder von Dowland, Ford und Campion einschließt, stellt einen Höhepunkt der englischen Musik dar und gehört zu dem „goldenen Zeitalter“ der englischen Kultur — dem Zeitalter von Marlowe, Shakespeare und den anderen elisabethanischen Dichtern.

Schon in einem seiner frühen Werke — einem Werk allerdings, dessen Zauber keineswegs mit der Zeit nachgelassen hat — drückt Vaughan Williams sein Interesse für die altenglische Musik aus: in der „Fantasia über ein Thema von Tallis“ für doppeltes Streichorchester und Streichquartett. Aus einer kurzen Psalmmelodie von Thomas Tallis, fast neutral in ihrem überpersönlichen Charakter, entwickelt er ein ausgedehntes Stück, das eine nahezu erhabene Atmosphäre herstellt. Die modale Harmonik wird meisterhaft mit der Kontrapunktik verbunden. Die klangliche Differenziertheit, die durch die immer wechselnden Gruppierungen der drei Streicherkörper erreicht wird, hat einen ganz besonderen Reiz.

Die Tallis-Fantasia ist ein beschauliches Werk, das auch eine gewisse mystische Atmosphäre in sich

birgt — ein Zug, den man vielleicht Vaughan Williams' wallisischer Herkunft zuschreiben kann. Obwohl er die meiste Zeit seines Lebens in England verbrachte, wurde sein Wesen dennoch nicht nur von dem bestimmt, was man im engeren Sinne „englisch“ nennt. Als Mensch und als Komponist offenbart er die Eigenschaften, die den wallisischen Charakter kennzeichnen: Einbildungskraft, ausgeprägte Phantasie und eine große persönliche Wärme. Wales ist ein Land, in dem Legende und Folklore vorherrschen und die Tradition mehr in der Legende lebt als in der Geschichte (wie in England). Der walisische Charakter ist in vieler Hinsicht völlig verschieden von dem englischen: freier, offener, weniger reserviert, mehr gefühlsbetont und mit einem starken Hang zum Mystizismus.

Andererseits herrscht in manchen Kompositionen von Vaughan Williams, zum Beispiel in der „Pastoral Symphony“, eine besinnlich-ländliche Stimmung, die als typisch englisch empfunden wird. Die formale Struktur wird der Stimmung bis zu einem gewissen Grad geopfert, und gerade diese ruhige, fast unbewegliche Atmosphäre ist mit der englischen Landschaft eng verbunden.

Wenn ich die „Pastorale“ höre, denke ich immer an das Haus von Vaughan Williams in der Nähe des Städtchens Dorking in Surrey, wo er die meisten Jahre seines Lebens zubrachte. Dorthin ging ich oft vor dem Kriege zu meinen Stunden bei dem Meister. Das waren aber keine begrenzten Stunden. Ich legte ihm meine Arbeiten vor, und Vaughan Williams verbrachte lange Zeit damit, sie zu kritisieren und Änderungen vorzuschlagen. Nach der Arbeit tranken wir Tee, und anschließend folgten anregende Gespräche über Musik im allgemeinen. Dieses Haus ist der Inbegriff des englischen Landhauses. Es steht auf einem kleinen Hügel, und man überblickt von dort eine typisch englische Landschaft, die einem freundlich und vertraut vorkommt und aussieht, als hätte sie sich seit Anbeginn der Welt nicht verändert. Das Haus und die Umgebung schaffen eine Atmosphäre von Frieden, Natürlichkeit und Wohlbehagen, die den Hintergrund für viele Kompositionen von Vaughan Williams bildet.

Ganz anderen Charakters ist die auf die „Pastorale“ folgende, 13 Jahre später geschriebene 4. Symphonie in f-Moll. Hier verläßt Vaughan Williams auf einmal die Volksmusik, die altenglische Polyphonie und, man könnte fast sagen, England selbst und schreibt in einem für ihn überraschend „modernen, internationalen“ Stil. Nach einer der ersten Aufführungen der 4. Symphonie, die er selbst in der alten Queen's Hall dirigierte, machte er einen seiner typischen, selbstverspottenden Späße: „Na ja, wenn *das* moderne Musik ist, dann bin ich dagegen.“ Nichtsdestoweniger ist die 4. Symphonie eines seiner stärksten und besten Werke. Auf einem in allen Sätzen wiederkehren-

des Motiv gebaut, das B—A—C—H ähnelt und ebenfalls aus nur vier Noten besteht, zeigt diese Symphonie ungewöhnliche musikalische Dichte und fesselt den Hörer durch ihre Gefühlsspannung.

Härte und Kompromißlosigkeit treten hier zum ersten Male in der Musik von Vaughan Williams auf. Mit 63 Jahren ist er auf einmal „modern“ geworden. Es ist, als ob er damit zeigen wollte, daß er auch in einer sogenannten fortschrittlichen Sprache schreiben kann, wenn es darauf ankommt. Die Vierte ist aber trotzdem kein experimentierendes Werk, sondern durchaus überlegen und sicher komponiert, vollkommen logisch in der konsequenten Durcharbeitung des starken Hauptmotivs, das zusammen mit einem zweiten kurzen Motiv das Material für das ganze Werk liefert. Die 4. Symphonie bildet auch insofern eine Ausnahme, als hier das technische Verfahren klar zutage tritt. Man ist sich bewußt, wie das Motiv entwickelt und umgestaltet wird. Obwohl der Schwerpunkt dieser Symphonie wie immer auf dem Ausdruck liegt, ist sie trotzdem bis zu einem gewissen Grade „konstruktiv“. Und selten wirkt in dem Schaffen von Vaughan Williams die Rhythmik so motorisch wie in dem dritten Satz, dem Scherzo, dieses Werkes.

Sogar in seinen „modernerem“ Kompositionen ist Vaughan Williams im Grunde ein Romantiker geblieben — erstens in seiner musikalischen Sprache und zweitens in seiner Stellung zur Musik als Ausdruck. Für ihn sind alle technischen Verfahren nur insoweit von Interesse, als sie dem Grundzweck, dem Ausdruck, dienen. Vergebens sucht man in seinen Werken eine Andeutung der neo-klassizistischen Richtung, geschweige der Zwölfton-Praxis. Seine Harmonik ruht von Anfang bis Ende auf den traditionellen Grundsätzen des 19. Jahrhunderts. Aber was er aus diesem traditionellen Material macht, ist doch persönlich und insofern auch neu, denn er erweitert es mit modalen Wendungen, mit einer volksliedartigen Melodik, mit einer alt-neuen Kontrapunktik und mit formellen Prozeduren, durch die ein neuartiges Ganzes entsteht.

Nirgends trifft man eine klarere Darlegung von Vaughan Williams' Stellung zur Musik als in einem Absatz seiner kurzen Autobiographie:

„Warum sollte die Musik ‚originell‘ sein? Der Zweck aller Kunst liegt in dem Versuch, durch Schönheit an die endgültigen Wahrheiten zu gelangen. Die Pflicht des Komponisten ist es nicht, *„le mot juste“* zu erfinden. Es ist gleichgültig, ob dieses Wort schon tausendmal gesagt worden ist, solange es das augenblicklich richtige Wort ist. Wenn es *nicht* das richtige ist, hat es keinen künstlerischen Wert, ganz gleich wie neuartig es sein mag. Musik ist nicht unoriginell, weil sie schon dagewesen ist, sondern weil der Komponist sich

keine Mühe gegeben hat, das Richtige im richtigen Augenblick zu sagen.“

Vaughan Williams hat sich immer gegen jegliche Art Öffentlichkeit gesträubt. Er war der bescheidenste Mensch, den ich kennenlernen durfte. Er lebte zurückgezogen und lehnte fast alle öffentliche Anerkennung ab. Auch hat er nie gewollt, daß man über sein Leben mehr schreibe als Daten und Tatsachen.

Und doch möchte ich die Geschichte meiner ersten Begegnung mit Vaughan Williams schildern, denn sie ist für den Charakter dieses Mannes aufschlußreich. Ich lernte ihn 1937 kennen, anlässlich des „Three Choirs' Festival“ in Gloucester. Nachdem ich ihm von Italien aus, wo ich damals studierte, geschrieben hatte, daß ich einige Zeit in England verbringen und gern mit ihm arbeiten wolle, hatte er mir vorgeschlagen, ihn während der Festspiele aufzusuchen. Ich kam morgens um 10 Uhr an und ging sofort zu dem Haus, das er mir in seinem Brief bezeichnet hatte. Vaughan Williams öffnete selbst, bat mich, hereinzukommen und fragte mich nach meinen Interessen und vielen gemeinsamen Freunden. Wir hatten uns eine gute halbe Stunde lang unterhalten, als er auf seine Uhr schaute und fragte, ob ich nicht Lust hätte, einem Konzert in der Gloucester Kathedrale beizuwohnen, das in

zehn Minuten beginnen würde. Ich sagte gern zu, worauf er mich in die Kathedrale begleitete, zu einem Platz führte und verschwand. Da erst, als ich einen Blick ins Programmheft warf, entdeckte ich, daß er selbst sein vor kurzem entstandenes Werk „Dona Nobis Pacem“ dirigierte. Als ich ihn nach dem Konzert sah, versuchte ich, mich zu entschuldigen, daß ich ihn so gestört hatte, aber er wollte nichts dergleichen hören. Ich kam auch nicht weiter, als ich ihm meine Bewunderung für diese Komposition ausdrücken wollte. Während der ganzen Zeit meines Zusammenseins mit Vaughan Williams gelang es mir nicht ein einziges Mal, ihm zu einem seiner Werke oder zu einem Konzert ein Kompliment zu machen. Nach einer Aufführung der 4. Symphonie in „Queen's Hall“ bemerkte ich, daß das Orchester unter seiner Leitung gut gespielt habe. „Ja“, sagte er nur, „heut habe ich mich ihm gut angepaßt, nicht wahr?“

Seinem oft geäußerten Wunsch entsprechend, werde ich davon absehen, die Großzügigkeit, die Ehrlichkeit und die Hilfsbereitschaft von Vaughan Williams zu loben. Er selbst meinte, nur die Musik eines Komponisten sei wichtig; und die Musik von Vaughan Williams hält das in Tönen fest, was er als Mensch war.

Ehrenrettung der romantischen Musik

KLAUS BLUM

Erstaunlich oft stößt man heute auf eine recht ausgeprägte Ablehnung der romantischen Musik. Nicht das Können der romantischen Komponisten wird in der Regel in Frage gestellt, sondern die angeblich „sentimentale“¹⁾ Haltung ihrer Werke.

Die fachwissenschaftliche wie die belletristische Literatur haben über die romantische Epoche manchmal so „gefühlvoll“ berichtet, daß einem „sachlichen“ Menschen wohl unbehaglich werden kann. Die Werke der Meister sind — und auf diese richtet sich unser Blick allein — das Ergebnis einer zumeist unter widerwärtigen Umwelteinflüssen bewerkstelligten harten Arbeit. Unter solchen Bedingungen etwa entstand Schumanns „Carnaval“; während der Arbeit an seiner Zweiten Symphonie schrieb Beethoven das „Heiligenstädter Testament“. Diese besonderen Verhältnisse des Alltagslebens finden aber im Werke *keinen* Niederschlag im Sinne eines Protokolls²⁾. Welchen inneren Abstand vom persönlichen Gefühl Brahms bedurfte, geht aus einem Brief an Klaus Groth hervor: Er vermag nicht in seiner plattdeutschen Mutter-

sprache zu komponieren und ersetzt sie deshalb durch das Hochdeutsche: „Plattdeutsch liegt mir zu nahe, ist für mich nicht Sprache, sondern Herzensäußerung.“

Es stellt sich also die Frage: Woran bildet sich die ablehnende Auffassung der romantischen Musik? Antwort: An den Werkinterpretationen, wie sie heute zu hören sind. Hat man sich aber erst einmal bewußt gemacht, wie verschieden ein und dasselbe Partiturbild „interpretiert“ wird — innerhalb von sieben Jahren, 1925 bis 1932, findet man folgende Varianten der Aufführungsdauer der „Freischütz“-Ouvertüre mit den Extremwerten 7 min. 38 sec. (Weissmann) und 11 min. 30 sec. (Pfitzner) —, dann folgt daraus unabweisbar die nächste Frage: Wie hat die Romantik selbst ihre Werke aufgeführt?³⁾

¹⁾ Duden: Rührselig; Kröners Philosophisches Wörterbuch: Gefühlsduselig.

²⁾ Max Bukofzer: Die musikalische Gemütsbewegung. Leipzig. oJ. 2. Aufl. (nach 1928) S. 40 f.

³⁾ A. Kalix: Studien über die Wiedergabe romantischer Musik. Diss. Erlangen 1934.

Aus Briefen und Aufzeichnungen romantischer Musiker geht übereinstimmend hervor, daß man sehr schnell und flüssig musizierte. Beethovens und Schumanns „schnelle“ Metronomangaben stehen hiermit im Einklang. Untersucht man nun Interpretationen der letzten 30 Jahre, so gelangt man bei Werken, die mit Metronomangaben der Komponisten überliefert sind, zu der überraschenden Erkenntnis, daß bis auf wenige Ausnahmen weder die einzelnen geforderten Tempi noch die Proportionen zusammengehöriger Tempi zueinander realisiert werden. Damit werden am Werke erhebliche strukturelle Veränderungen vorgenommen, da die Relation der Tempi neben der Formanlage des Werkes dessen tatsächliche Gestalt während des Erklings bestimmt. Ebenso zerstört die heute stetig geübte Auslassung der durch Wiederholungszeichen geforderten Satzrepetitionen das strukturelle Gefüge eines Werkes bis zur Inversion seiner Anlage.

Abhängig von Tempänderungen und den von ihnen ausgelösten Strukturverschiebungen nimmt aber auch der musikalische Bewegungsvorgang einen anderen Charakter an, und mit ihm wandeln sich Diktion und Klang des Instrumentariums: Je schneller man spielt, um so „leichter“ müssen — aus physischen Gründen — die Diktion und die Klangwirkungen ausfallen. In deren Gefolge zeigt sich dann auch eine neue psychische Wirkung, die jeweils — von einem gewissen Grade an — den Eindruck „sentimental“ unmöglich macht. Nicht umsonst wiesen Weber, Schumann und vor allem Wagner auf die Bedeutung der Interpretationstempi hin, weil diese Komponisten das Tempo nicht nur als Quantität, sondern erst recht als Qualität erkannt hatten und entsprechend bewertet wissen wollten.

Seit jener Zeit haben sich aber noch andere Dinge mitgewandelt. So ist der Kammerton nicht unerheblich gestiegen. Klanglich bedeutet das: Die Gesamtklangfarbe wirkte dunkler, weicher und entspannter als heute. Die Orchester waren in der Blütezeit der Romantik nicht so massiert besetzt wie unsere heutigen repräsentativen Orchester. Da die größere Masse der Ausführenden stets klangverdickend wirkt und die Diktion schwerfälliger macht, hat auch diese Entwicklung zur Werkbildverschiebung nicht unwesentlich beigetragen.

Noch stärker als im Orchestralen fällt diese Relation für A=cappella=Werke ins Gewicht. Mendelssohns „Lieder im Freien zu singen“ waren von ihm für erheblich weniger als 20 Stimmen gedacht⁴⁾. Schuberts „Gesänge für Männerstimmen“ sind für Solostimmen (bestenfalls Doppelquartett) geschrieben. Friedrich Silcher meint im Vorwort seiner Volksliedersammlung, es „bedarf kaum einer Bemerkung“ (sic!), daß sich „einige Lieder mehr für den Chor (Prinz Eugen), andere aber

mehr für einfache Besetzung (Mein Schätzle ist fein) eignen“. Ein nicht unerheblicher Anteil der A=cappella=Musik Brahms' wurde durch das „Hamburger Damenkränzchen“ angeregt, ein aus dem Hamburger Frauenchor (maximal 28 Stimmen) von Brahms selbst ausgesondertes Soloquartett, das er dem größeren Apparat gegenüber „bevorzugte“.

Ebenso aufschlußreich ist der Wandel der Besetzungsangaben für A=cappella=Kompositionen im Laufe der Epoche. Erst nach der Jahrhundertmitte tauchte der „Chor“-Begriff in den Titeln auf, während vorher die Besetzung offen gelassen wird: Mendelssohn: . . . für Sopran, Alt, Tenor, Baß; Schubert: . . . für Männerstimmen. In Chorbuchausgaben (. . . für Quartett und Chorgesang) ist die Angabe „für Solostimmen“ oder „Soloquartett“ bei einzelnen Sätzen sehr häufig.

Und dann die Bearbeitungswut! Silcher wettet bereits 1853 in einem Brief⁵⁾ über die Bearbeitung Mendelssohnscher Sätze. Im IX. Heft seiner Volkslieder verwahrt er sich, der kaum wie ein anderer unter verständnisloser Bearbeitungsmanie zu leiden hatte, gegen „die Verstümmelung und geschmacklose Bearbeitung vieler Nummern“, gegen „triviale, geschmacklose Harmonisierung und Verstümmelung meiner Melodie (Lore=Ley)“ und das „chromatische Gewand (Meine Mutter mag mich net), das wenig zu dem einfachen, anspruchslosen Charakter der Volksweise stimmt“.

Bisher habe ich keinen Nachdruck aus der Zeit zwischen 1850 und 1950 gefunden, der unverändert den Silcherschen Ursatz wiedergibt: Die „Ännchen-von-Tharau“-Fassung des „Kaiserliederbuches“ weicht in 50 Prozent aller Noten des Satzes vom Original ab: Es ist nunmehr „chromatisch gewandelt“! In den Stimmheften der „Lieder im Freien zu singen“ (Ed. Peters 8399 a–d) stimmen erschreckend viele dynamische Angaben nicht mit denen der dazugehörigen Partiturausgabe (Ed. Peters 8165) überein. Ein Experiment mit der Camerata Vocale Bremen führte zu der Erkenntnis, daß die Interpretation nach der Partitur künstlerisch problemlos ausfiel, während die Gestaltung nach den Stimmheften die Sätze in unerträglicher Weise „sentimentalisierte“.

Der Sammler historischer Schallplatten kann sich davon überzeugen, wie „italienisch“ — das heißt hier schlank, nicht psychologisierend — noch zwischen 1900 und 1910 Wagner-Partituren gesungen wurden. Wie anders — wir sind heute geneigt zu sagen: „unromantisch“ — stellte der erste „Othello“ — Francesco Tamagno, von Verdi noch selbst einstudiert — die Titelpartie dieser Oper dar, als wir sie heute selbst von Italienern gesungen zu hören

⁴⁾ Felix Mendelssohn-Bartholdy: Reisebriefe 1833–47. 6. Aufl. Leipzig 1875. S. 194 f.

⁵⁾ August Lämmle: Friedrich Silcher. Mühlacker 1950. S. 114

gewohnt sind⁶⁾). Wie bestechend klar, geschmeidig und ohne jede „falsche“ Emotion spielte noch 1949 die damals dreiundachtzigjährige Eugenie Adam Chopin und Liszt, so, wie sie es bei ihrem Lehrer Eugen d'Albert studiert hatte⁷⁾). Ja, selbst die Aufnahmen mit der Dresdener Uraufführungsbesetzung des „Rosenkavaliers“ wirken — wie alle erwähnten anderen Beispiele — im Vergleich zu heutigen Interpretationen geradezu „klassisch-nüchtern“.

Überblickt man den hier angedeuteten Sachverhalt, so muß man zu der Auffassung gelangen, daß heutzutage wohl nur selten ein Werk der romantischen Epoche „romantisch“ aufgeführt wird. Was wir dagegen zu hören gewohnt sind, ist Romantik in „Interpretationen des XX. Jahrhunderts“. Gegen diese sollten sich zunächst das Unbehagen und der Verdacht der Sentimentalität richten.

Ganz gewiß ist die Romantik von einer Leidenschaftlichkeit, einer Sensibilität und einer Sehnsucht

nach Großem, Schöнем, Ewigem und Subjektivem besessen gewesen, wie wir es heute in dieser Weise wohl nicht mehr zu sein vermögen. Aber „sentimental“ war sie in ihren Kunstwerken sicherlich nicht. Sie zu „sentimentalisieren“ war erst Späteren vorbehalten, die nicht mehr „romantischer Ironie“ fähig waren, jener die Emotion korrigierenden geistigen Haltung, die den existentiellen Ernst des Lebensproblems im Spiel der Kunst wieder in Frage stellte und oft genug wieder aufhebt. Sentimental ist also nicht die romantische Musik, sondern sind jene Interpreten und Hörer, die der romantischen Musik das Fluidum der romantischen Ironie nehmen und es durch die Alltäglichkeit einer unverbindlichen subjektiven Gefühlsduselei und mitleidvollen Rührseligkeit ersetzen.

⁶⁾ „Herr Sanders öffnet seinen Schallplattenschrank“; Sendung des WDR Köln am 25. Febr. 1958.

⁷⁾ Festschrift der Staatl. Hochschule für Musik Köln. 1950. S. 55.

Der lyrische Klassizismus

KARL H. WÖRNER

Zum 150. Geburtstag von Felix Mendelssohn-Bartholdy

Wahrscheinlich ganz unmittelbar unter dem Eindruck des Todes von Mendelssohn begann Robert Schumann, „Erinnerungen an F. Mendelssohn von 1835 bis zu seinem Tode“ aufzuzeichnen. Zwar konnte die Todesnachricht Schumann in Dresden nicht mehr überraschen, da Mendelssohn bereits im Oktober 1847 in Leipzig von einem ersten Schlaganfall getroffen worden war, von dessen Folgen er sich nicht mehr erholt hatte, bis weitere Schlaganfälle am 4. November das Ende herbeiführten, dennoch ist Schumann erschüttert, tief bestürzt. Insgesamt 26 Seiten umfaßt die Niederschrift Schumanns, sie trägt, in Klammern gesetzt, die zusätzliche Aufschrift: Materialien. Notizen sind es, und Stichworte sind es geblieben, denn Schumann hat die Aufzeichnungen nie zum geschlossenen Ganzen eines Aufsatzes umgeformt. So bedauerlich es stets bleiben wird, daß seine Hand nie das Charakterbild Mendelssohns in einer Geschichte ihrer beiderseitigen Begegnungen vollendet hat — es ist unschwer, den Inhalt dieser Schrift aus den Bemerkungen in Verbindung mit den zahlreichen Kritiken, die Schumann über Mendelssohnsche Werke, über den Dirigenten, den Pianisten, den Orgelspieler, den Musiker und Menschen insgesamt niedergeschrieben hat, zusammenzusetzen. Schumanns Notizen wurden im Faksimile (mit gleichzeitiger Übertragung der

schwer lesbaren Schrift) 1947 aus Anlaß der 100-jährigen Wiederkehr des Todes von Mendelssohn durch das Städtische Museum Zwickau i. Sa. publiziert; so ist das letzte Dokument dieser Freundschaft zugänglich.

Es ist das Dokument einer großen Zuneigung und einer nahezu uneingeschränkten Bewunderung. Schumann hat wohl, was spontan seiner Erinnerung wieder gegenwärtig wurde, in Notizen zu Papier gebracht: Erinnerungen an Mendelssohns Urteile über Kunst, an einzelne Komponisten und ihre Werke, an seinen Charakter und seine Lebensgewohnheiten, an gemeinsame Gespräche und Begegnungen. Dazwischen eingestreut sind reflektatorische Gedanken Schumanns über Mendelssohn; und so folgen zwei Beobachtungen in seltsamer Weise direkt aufeinander:

„Wenn alle seine näheren Freunde Schriftsteller, es würde jeder etwas anderes Außerordentliches, würde jeder von ihm ganze Bände zu berichten haben. Er war jeden Tag wie neugeboren.“

„Fühlte er, daß seine Sendung erfüllt war. Ich glaube es.“

Auf dem letzten Blatt ist als Stichwort notiert: „Seine Religiosität“. Schumanns Gedanken hierzu müssen wir in seinen Kritiken nachlesen. In der Vertonung des 42. Psalmes („Wie der Hirsch

Über Grazie (um 1840)... für Mendelssohn... talenten...
 zweiten Erfindungen (seine 2ten Erfindungen) sind immer schwächer als die ersten. — Er hätte ihm ein Stück vorgespielt (das Notturmo in G Dur vor dem Andante spianato), das M. sehr poetisch beschrieb: man sähe wie in einen Garten mit stumm wandelnden Menschen, Springbrunnen dazwischen und seltsamen Vögeln, ein eigenes Zauberleben der Musik wollte M. damit schildern. —

Über Chopin (vor 1840). „Er ist ein entschiedenes Talent. — Seine zweiten Erfindungen (seine 2ten Thema's) sind immer schwächer als die ersten. — Er hätte ihm ein Stück vorgespielt (das Notturmo in G Dur vor dem Andante spianato), das M. sehr poetisch beschrieb: man sähe wie in einen Garten mit stumm wandelnden Menschen, Springbrunnen dazwischen und seltsamen Vögeln, ein eigenes Zauberleben der Musik wollte M. damit schildern. —“

schreit“) hat Mendelssohn, „die gebildetste Kunstnatur unserer Tage“, die „höchste Stufe als Kirchenkomponist und mit ihm die neuere Kirchenmusik überhaupt erreicht“. Begründet wird dieses Urteil recht genau: Schumann bewundert die „Grazie, in der das Handwerk sich hier offenbart“, die „Kunst der Arbeit“, die „Zartheit und Reinheit der Behandlung“, die „Kraft und Innerlichkeit der Massen, vor allem aber den Geist darin“. Das Oratorium „Paulus“ ist „ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe. Hier wirst du zum Glauben und zur Hoffnung gestimmt und lernst deine Menschen wieder lieben“. Das Werk hat den „inneren Kern der tiefreligiösen Gesinnung, die sich überall ausspricht“. Für Schumann ist Mendelssohn „der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“. So lautet die berühmt gewordene Apostrophierung, und in diesen Zusammenhang gehört die andere Formulierung, Mendelssohn habe als erster „den Grazien einen Platz im Gottes Hause angewiesen“.

„Den Grazien“. Gewiß — der Historiker wird, übersieht er die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, den Rang der künstlerischen Leistung Mendelssohns darin erkennen, daß er den Zeitgeschmack veredelte. Er hat ihn gehoben; es ist da kein Zweifel möglich, wenn wir an die Chöre und Lieder, an die Lieder ohne Worte für Klavier und an die Kirchenmusik speziell denken. Hier gelang es Mendelssohn, den Geschmack, aber auch die Stufe des Musizierens der Biedermeierzeit beachtlich zu steigern. Man muß die Literatur der Zeit kennen, um sich an Maßstäben orientieren zu können.

„Die Widersprüche der Zeit“ — Schumann hat sie selbst empfunden und an ihnen zu tragen gehabt; sie lagen nicht nur im Künstlerischen, sondern besonders belastend für die Generation der um 1810 Geborenen im Politischen, in der ganzen Zwiespältigkeit und dem Gewissensdruck, den das Metternichsche Zeitalter mit sich führte. Mendelssohn hatte das glückliche Naturell, jede Situation

zum Besten, aber auch zum Vorteilhaften zu wenden, ein Naturell, von dem sich Goethe bei jedem Besuche des Wunderknaben in Weimar neu entzücken ließ. Mendelssohn war nicht der Mensch, um den Grundzug der Zeit, den Zwiespalt, als tragisch zu erkennen und ihn künstlerisch zu reflektieren. Er ist eine durch und durch konservative Erscheinung, ihrem ganzen Wesen nach im Rationalismus des 18. Jahrhunderts zu Hause. Man darf es vielleicht so ausdrücken: Felix Mendelssohn-Bartholdy spiegelt das Denken und die Einstellung seines philosophierenden Großvaters Moses Mendelssohn auf der künstlerischen Ebene wider.

Bei aller Begnadigung durch seine große Begabung — Mendelssohn hat es sich nicht leicht gemacht. Das zeigt nicht zuletzt sein Gefühl für Verantwortung vor der Geschichte. Die eindrucksvollsten Zeugnisse sind wohl die Briefe, die er mit dem Pfarrer Julius Schubring wechselte, um sich mit einem Theologen, Schüler Schleiermachers, bei der Zusammenstellung des Textes zu „Paulus“ zu beraten. Hier korrespondiert er über das geschichtliche Paulus-Bild — die Verantwortung vor der Musikgeschichte mag ihn noch weit mehr beschäftigt haben, die Verantwortung vor den riesenhaften Vorbildern Bach und Händel. Die Gewissenslast, die Mendelssohn hier zu tragen hatte, wird nicht durch die verstehenden Worte erleichtert, die gerade Schumann über „Paulus“ schrieb: „Du würdest Dir schaden und dem Dichter wehe tun, wolltest Du das Werk nur von weitem mit Händelschen oder Bachschen vergleichen.“ Was Mendelssohn zu geben hatte, um überhaupt sich irgendwo im Bereich des Oratorischen anzusiedeln, war es eben, den Grazien einen Platz im Gottes Hause anzuweisen. Was tat Haydn vor ihm? Er wirft aus der Sicht der Bürgerstube einen Blick in die Kirche. Oder — um die Frage von einer anderen Seite aus zu stellen — was ist von den Oratorien und Passionen, die nach Bach und Händel geschrieben wurden, überhaupt von Rang, und was davon ist geblieben?

Aus Schumanns
Materialien:

„Das letzte Stück was wir ihn spielen gehört, war ein Stück aus dem Sommernachtstraum, das er mit Klara vierhändig spielte – in einer Matinée bei Bendemans – den 29sten März 1846. Das letzte Stück, was ich ihn dirigieren gesehen, war meine Symphonie in C u. sein g-moll-Concert, von Klara gespielt, Donnerstag d. 5ten November 1846 in Leipzig. Denselben Donnerstag ein Jahr später, dieselbe Stunde (den 4ten 1847) starb er. Das letzte Mal sah ich ihn in seiner Wohnung auf der Rückreise von Berlin nach Dresden, Vormittag den 25sten März 1847. Sein Aussehen fiel mir sehr auf. In s. letzten Briefen an Fanny Hensel schreibt er, er werde sie noch vor ihrem Geburtstag (den 14ten Nov.) sehen. (Prof. Hensel darüber zu befragen) Seine Gedanken über „Compositionslehre“ und über Marx insbesondere.“

Die Wiederkehr des Geburtstages eines Komponisten, der in seinem letzten Lebensjahrzehnt ohne Frage der angesehenste Musiker in Europa war, ist wahrhaft ein Anlaß, sich Gedanken zu machen, warum nur ein Bruchteil seines umfangreichen Schaffens heute noch lebendig in unserem Musikleben steht – von verschiedenen Seiten aus lassen sich Antworten finden. Bleiben wir bei der Betrachtung der religiösen Werke Mendelssohns. Der lyrische Klassizismus, durch den sie in ihrer Zeit und Jahrzehnte darüber hinaus vielen Menschen Trost und Erbauung geben konnten, ist, von uns aus gesehen, ihre verhängnisvolle Schwäche. Es sei daran erinnert, daß das Oratorium „Paulus“ nach seiner Uraufführung 1836 in Düsseldorf in

der Stadt Köln und nur 12 Mal gespielt, wenn nicht aus dem Kaiserdomstabschor, wie es mit Clara vierhändig spielte – in einer Matinée bei Bendemans – den 29sten März 1846.

Das letzte Stück, was ich ihn dirigieren gesehen, war meine Symphonie in C u. sein g-moll-Concert, von Klara gespielt, Donnerstag d. 5ten November 1846 in Leipzig. Denselben Donnerstag ein Jahr später, dieselbe Stunde (den 4ten 1847) starb er.

Das letzte Stück, was ich ihn dirigieren gesehen, war die Matthäusevangelium, den 25sten März 1847. Sein letztes Stück war die Symphonie in C.

Die letzte Zeit – in Fanny Hensel'scher Wohnung – den 25sten März 1847. Sein Aussehen fiel mir sehr auf. In s. letzten Briefen an Fanny Hensel schreibt er, er werde sie noch vor ihrem Geburtstag (den 14ten Nov.) sehen. (Prof. Hensel darüber zu befragen)

Seine Gedanken über „Compositionslehre“ und über Marx insbesondere.

kaum anderthalb Jahren mehr als 50 Aufführungen in 41 verschiedenen Städten fast aller Staaten Europas erlebte. An der Aufrichtigkeit der religiösen Gesinnung Mendelssohns dürfte kein Zweifel bestehen. Als religiöser Christ ist er ganz in dem Rationalismus und Protestantismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwurzelt. Sein Bekenntnis, wie es seine Musik ausspricht, ist gläubig, fromm, voller Anmut und lyrischer Schönheit, nicht durch Zweifel getrübt oder durch Kämpfe erschüttert. So konnte es Menschen Trost bieten, die in der Welt des Ästhetischen ihre Zuflucht suchten und im Konventionellen zu verharren willens waren. Den Ansturm der Zeit auf die bestehenden Verhältnisse im Jahre 1848 hat

Mendelssohn nicht mehr erlebt. Seine Zeit war erfüllt und damit seine Aufgabe, als er 1847 aus dem Leben schied. So wundert es nicht mehr, daß seine Musik mit Beginn der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts aus den Konzertsälen zu verschwinden begann. Der Subjektivismus seiner Musik, in die Form des Anmutigen und Lyrischen gebracht, verlor jede Kraft. Die Grazien haben den Rückzug aus dem Gotteshaus angetreten. In den Fragen des Religiösen haben wir eine andere Position bezogen.

Schon seine eigene Zeit meldete der Musik Mendelssohns gegenüber Vorbehalte an — wir brauchen

nur wiederum an Schumann zu erinnern —, um so mehr wir heute. Dennoch gibt es bei Mendelssohn noch genug, was der Bewunderung wert ist, scheint es heute auch mehr dem Musiker vorbehalten als dem Laien. Zu dem Erstaunlichen bei Mendelssohn gehören die Leichtigkeit seiner Handschrift, sein Formenreichtum und seine Satzkunst. Mendelssohn war ein Glückskind des Lebens. Nennt man ihn einen Glücksfall in der Musikgeschichte, so ist das Einmalige seiner Erscheinung wie das Phänomen, daß seinem Werk keine fortdauernde Kraft beschieden sein konnte, erfaßt.

Mendelssohn ging nicht nach Weimar

REINHOLD SIETZ

Auch nach Goethes Tod behielt Weimar den Ruf einer künstlerisch hochstehenden Residenz. Goethe hatte nach seinem unerwarteten Rücktritt von der Theaterleitung 1817 keineswegs verärgert der weiteren Entwicklung zugeschaut, sondern der hervorragenden Schauspielerin und Sängerin Caroline Jagemann, die die nächsten zehn Jahre den stärksten Einfluß ausübte, seine Hochachtung ausgesprochen. Der vielseitige und energische Oberhofmarschall Freiherr von Spiegel, der das Hoftheater von 1828 bis 1847 leitete, war Goethe ebenfalls sympathisch, und für J. N. Hummel, der seit 1818 Hofkapellmeister war, hatte der Dichter Worte warmer Bewunderung. Hummel kann für sich beanspruchen, das musikalische Niveau der Residenz, allerdings mehr durch das Gewicht seines Namens und seiner künstlerischen Begabung als durch organisatorische Fähigkeiten, gehoben zu haben. So war es verständlich, daß nach seinem Tode am 17. Oktober 1837 die Wahl eines gleichwertigen Nachfolgers nicht leicht war. Im Staatsarchiv Weimar haben sich die Akten über diesen Vorgang erhalten.

Da ist zuerst ein sechs Seiten langes, schwer leserliches Manuskript des Herrn von Spiegel vom Dezember 1837 „Unmaßgebliche Bemerkungen zu den Meldungen zur Stelle des Capellmeisters“. Wahrhaft in Frage kommen für ihn nur: „Bartholdi Mendelssohn, Mozart, K. M. (Franz) Lachner in München, K. M. (Vincenz) Lachner in Mannheim“, zu denen, wie später ersichtlich, auch der dritte der Brüder, Ignaz, trat. Von dem Mozartsohn sagt Spiegel, er „solle alle Erfordernisse eines Capellmeisters besitzen, und dabey tüchtiger Clavierspieler seyn. Seiner großen Bescheidenheit mißt man allein die Schuld zu, daß er so wenig im Ausland bekannt ist“.

Von dem Berühmtesten der in Aussicht Genommenen heißt es: „Hr. Bartholdi Mendelssohn, christlicher Religion, in seinen besten Jahren (geboren

1809), ist durch seine musikalische Bildung rühmlichst als Componist bekannt, und dabey ausgezeichnete Clavierspieler und begabter Dirigent, dabey soll derselbe ein wohlhabender Mann seyn.“ Was die Anforderungen betrifft, schreibt Spiegel: „Die Hrzl. Capelle bedarf eines Capellmeisters, der mit einer ausgezeichneten wissenschaftlichen Ausbildung einen bewährten Ruf verbindet; der ferner ein ausgezeichneter Virtuos auf dem Clavier ist, und endlich die nöthige Energie und Geschäftsgewandtheit besitzt, eine Capelle zu dirigiren, bey der wissenschaftliche Bildung (?), da die künstlerische Einseitigkeit stets auch eines Mannes bedarf, der schon vorher durch seinen Ruf und Namen eine bewährte Achtung erworben. Im entgegengesetzten Falle wird der Chef der Capelle, sowie der neue Capellmeister mit unendlichen Schwierigkeiten und heimlichen Verdrießlichkeiten zu kämpfen zu haben, denen größtentheils die beleidigte Eitelkeit zum Grund liegt.“ Über die Kapelle spricht sich Spiegel sehr lobend aus. Gegen den Schluß zu wird hervorgehoben, daß es doch nach und nach Zeit werde, sich zu entscheiden. Am Ende wird anheimgegeben, „ob man nicht nun einleitende Schritte thun könne, die Bedingungen des Herrn Bartholdi Mendelssohn zu erfahren, der mir in jeder Hinsicht als der am meisten zu Berücksichtigende erscheint“.

Weimar wandte sich nun aber nicht direkt an den Komponisten, sondern an den Domdechanten Hofrat Dr. Keil, der am 5. März 1838 mitteilt, Mendelssohn bezöge 1000 Th. jährlich. Das, wohl von Widersachern aufgebrachte Gerücht, er sei taub, wird abgewiesen, es handle sich um eine kurzfristige Gehörsbehinderung infolge Erkältung. Am 15. d. M. antwortet Spiegel, es sei „der Wunsch Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs und Ihrer Kais. Hoheit der Frau Großherzogin, den Herrn Musicdirector Bartholdi Mendelssohn auf Lebenszeit angestellt zu wissen“. Bejahendenfalls könne alles

Leipzig, d. 24. März 1838

Hochgeehrter Herr Hofrath

Auf die Mittheilung, welche Sie mir hinsichtlich der Hofkapellmeisterstelle in Weimar zu machen die Güte hatten, erlaube ich mir Ihnen zu erwidern, daß ich nicht im Stande bin eine bindende Erklärung meinerseits, wie Sie sie verlangten, darüber abzugeben; die dortigen Verpflichtungen sowohl, als die Bedingungen sind mir zu wenig bekannt, der dreimonatliche Urlaub, von welchem Sie mir sagten, wäre das einzige Bestimmte, das ich darüber weiß; da Sie selbst andererseits die Vorzüge meiner hiesigen Stellung kennen, so werden Sie gewiß mit mir finden, daß dieselbe gerade für mich nur sehr schwer zu ersetzen wäre, und mirs nicht verdenken, wenn ich mich nicht leicht entschließe, sie aufzugeben. Würde ich Näheres über die dortigen Verhältnisse, so würde ich mich so gleich bestimmter darüber aussprechen können; soll ich aber in diesem Augenblicke eine entscheidende Antwort geben, so ziehe ichs vor die Anerbietung in Weimar, so schmeichelhaft sie mir ist, abzulehnen, als mich zur Niederlegung meiner hiesigen Stelle bereit zu erklären.

Vor allem aber bitte ich Sie, wenn Sie nach Weimar schreiben, für die mich so auszeichnende Absicht meinen ergebensten Dank auszudrücken, da ich die mir erzeigte Ehre vollkommen zu würdigen weiß.

Mit größter Hochachtung

Ihr ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy

... als weil die Niederlegung meiner
Stelle bereit zu erklären
... also nicht im Stande bin eine bindende
Erklärung meinerseits, wie Sie sie verlangten,
darüber abzugeben; die dortigen Verpflichtungen
sowohl, als die Bedingungen sind mir zu wenig
bekannt, der dreimonatliche Urlaub, von welchem
Sie mir sagten, wäre das einzige Bestimmte,
das ich darüber weiß; da Sie selbst andererseits
die Vorzüge meiner hiesigen Stellung kennen,
so werden Sie gewiß mit mir finden, daß dieselbe
gerade für mich nur sehr schwer zu ersetzen
wäre, und mirs nicht verdenken, wenn ich mich
nicht leicht entschließe, sie aufzugeben. Würde
ich Näheres über die dortigen Verhältnisse,
so würde ich mich so gleich bestimmter darüber
aussprechen können; soll ich aber in diesem
Augenblicke eine entscheidende Antwort geben,
so ziehe ichs vor die Anerbietung in Weimar,
so schmeichelhaft sie mir ist, abzulehnen, als
mich zur Niederlegung meiner hiesigen Stelle
bereit zu erklären.

der Mendelssohn Bartholdy

Mendelssohns Brief an Hofrat Keil vom 24. März 1838

Nähere in Leipzig besprochen werden, wohin Spiegel im April kommen werde. Die Antwort Mendelssohns an Keil lautet im Grunde ablehnend:

Leipzig, d. 24. März 1838

Hochgeehrter Herr Hofrath

Auf die Mittheilung, welche Sie mir hinsichtlich der Hofkapellmeisterstelle in Weimar zu machen die Güte hatten, erlaube ich mir Ihnen zu erwidern, daß ich nicht im Stande bin eine bindende Erklärung meinerseits, wie Sie sie verlangten, darüber abzugeben; die dortigen Verpflichtungen sowohl, als die Bedingungen sind mir zu wenig bekannt, der dreimonatliche Urlaub, von welchem Sie mir sagten, wäre das einzige Bestimmte, das ich darüber weiß; da Sie selbst andererseits die Vorzüge meiner hiesigen Stellung kennen, so werden Sie gewiß mit mir finden, daß dieselbe gerade für mich nur sehr schwer zu ersetzen wäre, und mirs nicht verdenken, wenn ich mich nicht leicht entschließe, sie aufzugeben. Würde ich Näheres über die dortigen Verhältnisse, so würde ich mich so gleich bestimmter darüber aussprechen können; soll ich aber in diesem Augenblicke eine entscheidende Antwort geben, so ziehe ichs vor die Anerbietung in Weimar, so schmeichelhaft sie mir ist, abzulehnen, als mich zur Niederlegung meiner hiesigen Stelle bereit zu erklären.

Vor allem aber bitte ich Sie, wenn Sie nach Weimar schreiben, für die mich so auszeichnende Absicht meinen ergebensten Dank auszudrücken, da ich die mir erzeigte Ehre vollkommen zu würdigen weiß.

Mit größter Hochachtung

Ihr ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy

Jedoch empfahl Keil in seinem Begleitschreiben, sich noch einmal direkt an den Meister zu wenden. Diesem Rat kam Spiegel in einem sehr schmeichelhaften Schreiben, dem auch die wichtigsten Bedingungen beigegeben sind, unverzüglich nach. Er bat um Antwort bis zum 6. April oder um eine Besprechung zwischen dem 18. und 22. April. Weiteres geht aus den Akten nicht hervor. Höchstwahrscheinlich hat Mendelssohn mündlich abgelehnt.

Deutliche Auskunft geben des Meisters Briefe. Schon im November 1837, also kurz nach Hummels Tode, schreibt er recht uninteressiert darüber an Klingemann. Schon schärfer klingt es im Brief an Hiller vom 10. Dezember 1837 und am schärfsten am 14. April 1838, als die Verhandlungen vor der Entscheidung standen „in Hinsicht der Weimarischen Stelle, an die sie mich haben wollten (wahrscheinlich, weil's ein paar Zeitungs-schreiber gesagt hatten) und wo sie nun mit den schönsten Künsten mich wieder dazu bringen wollten, mich darum zu bewerben, weil sie sich genirten, ehrlich und ordentlich heraus zu einem Musiker zu sprechen — endlich haben sie es doch gemußt und ich habe das Plaisir dafür gehabt, es recht höflich abzuschlagen“. Wie man sieht, hatten die Verhandlungen hinter seinem Rücken den ehrlichen Sinn des zudem verwöhnten Meisters besonders geärgert, der sonst keinen Grund zum Zürnen hatte, da er in seinen Jugendjahren von der Weimarer Gesellschaft, nicht allein von Goethe,

nur Gutes und Liebes erfahren hatte und bis ans Lebensende für Hummel, mit dem er in Weimar, Paris und London mehrfach zusammengetroffen war, Sympathie und Dankbarkeit empfand. Mendelssohns Zorn legte sich denn auch bald, denn am 18. Oktober 1838 läßt er sich zu Moscheles, an den man auch herangetreten war, der aber auch ablehnte, fast wohlwollend vernehmen, wenn er auch nicht direkt zur Annahme rät. Einer bedauerte besonders, die Stelle nicht erhalten zu haben: Carl Loewe. Er schreibt an seine Frau am 13. August 1837, als er den schon totkranken Hummel besucht hatte: „Wenn ich mich zu Hummels Stelle meldete, so hoffe ich nicht im Mindesten, sie zu bekommen . . . Wer wird Hummels Nachfolger werden? Ich denke, Mendelssohn. Er hat gar zu viel Fürsprache und Freunde,

ist reich und unabhängig und treibt die Kunst wie ein echter Dilettant.“ Die ziemlich deutliche Antipathie, die aus diesen Zeilen spricht, ist zu bedauern, da Mendelssohn sich stets hilfsbereit und wohlwollend gegenüber Loewe gezeigt hat; andererseits ist sie aus dem mit den Jahren wachsenden Gefühl der Abseitigkeit und wirtschaftlichen Gedrücktheit seiner Stettiner Position zu verstehen.

Mendelssohn sollte 1400 Th. erhalten, also 400 mehr als in Leipzig, während Hummel 1800 Th. zugestanden worden waren. Die Witwenpension war etwa die gleiche, ebenso der jährliche Urlaub von drei Monaten. Die Verhandlungen mit anderen Musikern scheinen sich alle zerschlagen zu haben, denn erst 1840 wurde die Stelle mit Chelard besetzt, der allerdings sehr bald von Liszt in den Hintergrund gedrängt wurde.

»And the Bridge is Love«

ARTUR HOLDE

Die Lebenserinnerungen Alma Mahler-Werfels

So viel begründete Einwände sich gegen die zusammen mit E. B. Ashton geschriebenen, bei Harcourt, Brace & Co., New York, erschienenen Memoiren von Alma Mahler-Werfel erheben lassen: dem Buch ist nicht abzusprechen, daß es ein sehr menschliches und ungewöhnlich fesselndes Dokument unserer Zeit ist. Diese bedeutende Frau hat es seit früher Jugend verstanden, große Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, vor allem schaffende Künstler, Gelehrte, Politiker, Diplomaten und auch — was in einem solchen Fall selten ist — Frauen zu engen Freunden zu gewinnen. Sie schildert ihre reiche, noch mit unzähligen bemerkenswerten Randfiguren bevölkerte Welt prägnant und lebendig, wobei sie sich auf regelmäßig geführte Tagebücher, auf Korrespondenzen (vielfach in vollem Wortlaut wiedergegeben) und ein genau registrierendes Gedächtnis stützt. Was dem Lesenden oft störend entgegentritt, ist die Unbekümmertheit, mit der die Schreibende, offenbar von ihrem Mitarbeiter völlig unbeeinflusst, Dinge ihres intimsten Privatlebens und auch des mancher noch im Leben stehender Personen ihres engsten Kreises preisgibt. Es sind nicht selten Vorgänge, bei denen es die Autorin keineswegs darauf anlegt, ihre Denk- und Handlungsweise in das beste Licht zu rücken. Man kann ihr also schwerlich den Vorwurf machen, daß sie Tatsachen zu rechtfertigen sucht, die erheblich von konventionellen bürgerlichen Begriffen abweichen.

Im Mittelpunkt aller Ereignisse stehen vier Männer, um die das Leben dieser wahrhaft mit magnetischen Kräften ausgestatteten Frau kreist. Kaum, wenigstens seelisch, dem Jungmädchenalter entwachsen, heiratet sie den sie leidenschaftlich umwerbenden Direktor der Wiener Hofoper, Gustav Mahler, der etwa doppelt

so alt ist wie sie. Er bewundert ihre Schönheit, ihre geistige Regsamkeit und achtet ihre im Klavierspiel und in der Komposition erkennbare große musikalische Begabung. Aber eine geniale, kämpferische Natur wie Mahler bedurfte bei seiner Ehefrau vor allem der stetigen Stütze, um zu schaffen und sich durchzusetzen, während Alma Mahler dadurch nicht selten ihre eigene Entwicklung beeinträchtigt sah. Die in den ersten Kapiteln des Buches zusammengefaßten Rückblicke, die ganz Mahler gelten und manche Schatten in der ehelichen Gemeinschaft erkennen lassen, haben ihren ausführlicheren, inhaltlich zum Teil identischen Vorläufer bereits in dem 1946 erschienenen Band mit Erinnerungen und Briefen.

Wenige Jahre nach Mahlers Hinscheiden tritt mit der ihm eigenen egozentrischen Vehemenz der Maler Oskar Kokoschka in ihr Dasein. Sie selbst bezeichnet diese sturmvolle Beziehung wohl als eine Erfüllung, zugleich jedoch als eine tiefe Zerstörung ihres inneren Lebens. Ihr Instinkt für Menschen hielt sie bei aller Hingezogenheit von einer Heirat mit diesem Ekstasen hingegebenen, von ihr in seiner Bedeutung wohl erkannten Künstler ab, der sich, um die häufige räumliche Trennung ertragen zu können, eine lebensgroße, dem Idol ähnliche Puppe hergestellt hatte. Zu den Alma Mahler in dieser Zeit verehrenden Männern gehört auch Hans Pfitzner, der, wie sie schildert, früher Gustav Mahler fast fußfällig angefleht hatte, seine Oper „Die Rose vom Liebesgarten“ in Wien aufzuführen, und jetzt ihr besinnungslos zu verfallen drohte. Ebenso erstaunlich ist für jemand, der ihn näher kannte, die Episode Siegfried Ochs, dessen wilder Entführungsplan nach dem Semmering von Alma Mahler nach dem — Prater abgelenkt wurde. Mitten im Kriege, 1915, ließ sie sich zu einer Ehe



Alma Mahler-Werfels
Arbeitszimmer

mit dem berühmten Architekten und Gründer des „Bauhauses“, Walter Gropius, einem entfernten Verwandten, bestimmen. Aus diesem Bündnis ging eine Tochter, Marion, hervor. Durch völlige Verschiedenheit der Charaktere, auch durch dauernde Trennung von dem zum Heeresdienst eingezogenen Mann und dessen nicht unbegründete Eifersucht, war diese Ehe zum Scheitern verurteilt, obgleich von der Schreibenden immer wieder die hohen menschlichen Qualitäten des Ehepartners hervorgehoben werden. Schon jetzt taucht der Mann auf, dem sich Alma Mahler bis zu dessen Lebensende restlos verbunden fühlte: Franz Werfel. Die Geburt eines Jungen (der nach einem kümmerlichen Krankenhausdasein schnell zugrunde ging) gab diesem neuen, doch während der Ehe mit Gropius geschlossenen Liebesbund das schicksalhafte Gepräge. An diesem Zeitpunkt läßt die Autorin lange die Tagebücher des Dichters Werfel sprechen. Ihr nicht selten ganz diskreter Inhalt wird bei dem Leser Zweifel wecken, ob er von dem Verfasser jemals, selbst nur auszugsweise, für die Öffentlichkeit gedacht war.

Das gemeinsame Leben mit Werfel, das schließlich zur Eheschließung führte, war überreich an glücklichen und trüben Stunden. Die Frau nahm, anregend und beratend, bis ins Kleinste an seinem Schaffen teil. Weite, nicht selten abenteuerliche Reisen durch die Welt, unzählige Begegnungen mit interessanten Menschen verhalfen ihnen zu einem buntfarbigen, die Phantasie des Dichters befruchtenden Leben. Tragische Ereignisse, wie der Tod der bezaubernd schönen, der Mutter innig zugetanen Tochter Marion, schlugen Alma Mahler-Werfel zunächst nieder. Aber ihre, auch durch viele eigene Krankheiten nicht geschwächte Schwungkraft läßt sie immer wieder alles überwinden. Selbst die durch den Einmarsch Hitlers in Österreich herbeigeführte Katastrophe, die zu eiligster Flucht aus dem üppigen, scheinbar befriedeten Milieu in Wien zwingt, kann die Energien dieser willensstarken Frau nicht brechen. Es beginnt die mit unsäglich körperlichen und physischen Qualen über-

bürdete Wanderung durch Frankreich und über die Pyrenäen. Auf einer kurzen Rast in Lourdes legt Werfel das Gelöbnis ab, daß im Falle der Rettung dieser Pilgerstätte eine Dichtung gewidmet werden solle. So wurde der Keim zu einer der besten Arbeiten Werfels, dem „Lied der Bernadette“, gelegt.

Das Leben in dem schließlich erreichten New York und an der Westküste, wo ein eigenes Heim Ruhe erhoffen ließ, wird von der Autorin mit großer Darstellungsgabe liebevoll beschrieben. Aber Werfels schon früher durch übermäßigen Tabak- und Kaffeegenuß während der gewohnheitsmäßig betriebenen Nacharbeit geschwächtes Herz ist den vorher erlittenen Aufregungen und Strapazen nicht mehr lange gewachsen. Er bricht in seinem Arbeitszimmer zusammen, nachdem er noch am Tage vorher ein Liebesgedicht für seine Frau verfaßt hat ...

Alma Mahler-Werfel bekennt, daß sie trotz aller Leiden ein von Liebe erfülltes Leben führen konnte, wie es wohl nur wenigen Menschenkindern beschieden ist. Ihre mit Büchern, Bildern, Manuskripten und anderen Erinnerungszeichen angefüllten Räume in einer der ruhigen Seitenstraßen des Ostens von Manhattan sind für sie und jeden Besucher bis zur Gegenwart beredte Zeugen eines gewiß nicht immer siegreichen, aber mit heroischer Kraft durch alle Klippen gesteuerten Daseins.

Artur Holde

Januar-Heft 1959: In dem Aufsatz „Immer wieder die Oper“ von Ludwig Strecker sind wegen Erkrankung in der Redaktion zwei technische Fehler unterlaufen; auf S. 3 im 3. Absatz muß es heißen: „Ein sehr viel anderes Bild wird sich auch nicht aus den vorhergegangenen oder folgenden Statistiken ergeben“, auf S. 6 müssen die beiden vorletzten Absätze entfallen.

DAS MUSIKLEBEN

Musikstadt Berlin

H. H. STUCKENSCHMIDT

Paul Hindemith dirigiert das Radio-Symphonie-Orchester. Zwei eigene Sachen zuerst. Das klare, stimmige, geflissentlich hart orchestrierte opus 38, mehr Sinfonietta, als was es zu sein vorgibt: Konzert für Orchester. Brillant im Bläsermarsch, ein bißchen „corny“ in den Jazzeinsprengeln, virtuos im Schlußostinato. Dann, magistral und nüchtern, später romantisierend und nahezu innig, das Violinkonzert von 1939. Der Melodiefaden ist mit größerer Sicherheit gesponnen; aber die kleinen Knoten von einst waren ein Reiz, auf den man nicht gern verzichtet. Eben für die Glätte und Problemferne des Stücks hatte Helmut Heller genau die entsprechende Brillanz des Spiels. So wurde es ein mächtiger Erfolg für beide.

Danach Regers Hillervariationen. Uff! Ein vielfach herrliches, aber, Gott verzeih mir, ein überlanges Stück. Hindemith schwelgt. Er hat seine Passion für Reger seit langem entdeckt. Es gibt Gemeinsamkeiten: die vagierende Tonalität, die zünftige Kontrapunktik, die Behandlung der Bläser. Aber vor so viel teutonischer Redseligkeit, wie sie die Fuge zeigt, ist Hindemith gefeit. Er wirbt um das Stück, das Orchester ist auf Hochtouren: technisch glänzende Leistung. Nur leider hat die Probenzeit nicht gelangt. Der Versuch glückt nur halb. Immerhin: begeistertest Publikum. Ausverkauft war es sowieso.

Welches Symphoniekonzert in Berlin wäre es nicht? Zu André Cluytens und den Philharmonikern drängen sich die Leute. Dieser blonde, französierete Flame ist seit langem ein Favorit der Berliner. Man liebt seine verlässliche, harmonische Art, man sieht ihn gern, und das Ohr kommt nicht zu kurz dabei. Entwicklung hat er nicht durchgemacht; aber als All-round-Dirigent ist er an jedem Stil erprobt. Es kann nichts passieren, wenn er oben steht. Honeggers tief pessimistische, dann aber doch in Choralgloria mündende Streichersymphonie zu Beginn. Cluytens rückt die Proportionen des so gar nicht auf Schauwirkung gemachten Stücks musterhaft zurecht, arbeitet den Trompetengipfel plastisch heraus, hat überhaupt einen guten Tag.

Sein Solist Gerhard Taschner macht sich's diesmal nicht leicht. Der sudetendeutsche Geiger, nun an die zwanzig Jahre in Berlin, hat einen unruhigen Werdegang gehabt. Er trat blutjung auf die Erfolgsbühne, als um 1940 in Deutschland die Starfiedler als Mangelware begehrte wurden. Technisch hat er das Zeug zur Weltkarriere. Aber es gab Unarten, zigeunerische Willküren, Mängel aus Disziplinlosigkeit. Irgendwas fehlt immer. Nun spielt der Gesetzte, leichtes Embonpoint Entwickelnde, Hindemiths erstes Konzert aus der Reihe der Kammermusiken opus 36. Und siehe da, es ist eine blanke, nahtlos zusammenhängende Spielerarbeit, griffig kompetent, mit edlem Ton in dem hübschen Nachtstück, mit dem nötigen Schuß Kaltschnauze im zweiten Satz und im Finale. Der Höhepunkt der Wiedergabe trifft mit dem besten

Teil der Komposition zusammen. Hindemith setzt vor das Finale einen raschen Satz über den Provençalischen Marsch, den auch Bizet in der „Arlesienne“ verwendet, ein hochpolyphones und dabei vollendet konzertantes Stück Musik, dem plötzlich eine Kadenz der Geige folgt, rhythmisch begleitet von vier Jazztrommeln. Der ganze Satz macht äußerlich vom Soloinstrument kein Aufhebens, und doch ist die Stimme mit ihren Sexten=Saltos, raschen Oktaven, verlegten Akzenten ein vertracktes Teufelswerk von Geigenmusik. Da gibt es nun keine Starfreiheiten; Präzision ist die Voraussetzung, rhythmische Disziplin alles. Hut ab vor Taschner, wie er das geigt! Da ist all die Frische und kesse Vorurteilslosigkeit drin, die des jungen Hindemith reizvollster Geniezug war. Ein Tusch für Cluytens und die Philharmoniker, wie sie das kammermusikalisch gestalten!

Der RIAS-Kammerchor feierte den zehnten Geburtstag des Senders mit einem Programm, das Novitäten mit Brahms=Werken einrahmte. Günther Arndt hat mit seinen 19 Sängerinnen und 15 Sängern eine praktische Stilschule ausgearbeitet. Er geht von wissenschaftlichen Prinzipien aus, horcht in den Geist einer Epoche und entwickelt aus solcher Kenntnis Dynamik, Phrasierung, Zeitmaß. Für das Jubiläum hat er sich Kompositionen bei drei Musikern verschiedenster Richtung bestellt. Darius Milhaud hat aus der metaphernreichen Gedankenlyrik Jorge Guilléns sechs Gedichte in Musik übertragen. Die Verbindung von Text und Musik bleibt prekär; Naturstimmen wie der Kuckucksruf im ersten Stück („Élévation de la clarté“), die ausschwingende Sopran=Quinte am Schluß des dritten („Printemps délié“) stehen seltsam isoliert neben dem Dichterwort. Kanonische Strecken und Poly=Diatonik beleben ein sonst recht simples Stilbild. Am geschlossensten wirkt das fünfte Lied („Avènement“), etwa im Geist des alten „Catalogue des fleurs“, mit individueller Mehrstimmigkeit und einem scharmanten, frühlinghaften Dur=Schluß plus Sekund=Trübung. Auffallend hoch sind die Soprane geführt.

Aus Hindemiths Welt kommt Harald Genzmer auch in seinen exotisierenden „Südamerikanischen Gesängen“. Der Satz ist klar, oft Kirchentöne ausmündend, mit dem charakteristischen Terzenwechsel, der Dur und Moll als gegenseitige Spiegelbilder reflektiert. Die Schlußnummer, eine schlangentötende „Sensemaya“, ist mehr madrigalistisch als exorzistisch.

Heinz Friedrich Hartig geht in seinen melodischen Umschreibungen italienischer Worte („Perché“) am kühnsten vor. Der extrem dünne Satz, offenbar Reihen verwendend, ist durch Gitarrenklang (Solist Siegfried Behrend) gefärbt. Ostinati, aufgeregte und signalhafte Strecken wechseln mit langnotiger Elegie („Lacrimae“). Theatereffekte wie Tremolo, Klopfen auf den Gitarrenboden und Chorglissando („Guerra“) werden

diskret eingebaut. Mit gehauchten Singtönen, einstimmigem Zupfmelos, akkordischem Stimmklang endet das höchst aparte und tiefernte Werk. Man kann alle diese Sachen nicht inspirierter singen als das RIAS-Kammerensemble, in Berlins reichem Chorleben die präziseste Gruppe.

Jorge Zulueta, ein junger argentinischer Pianist und außergewöhnlich souveräner Spieler, gab einen Klavierabend. Ravels „Gaspard de la nuit“ hat man nie mit solcher glühenden Macht der Farbe klingen hören wie von diesem Vierundzwanzigjährigen. Daß er Schönbergs opus 11 so gelassen und romantisch spielt wie Erdmann Schubert gespielt hat oder Giesecking Debussy, wurde vom Publikum mit Beifall quittiert; daß er als Zugaben de Fallas Müllertanz, einen virtuoson südamerikanischen Tanz, und Schönbergs opus 19 brachte, verdient Erwähnung.

*

Das offizielle Programmheft belehrt uns nicht nur über Zahl, Ort und Art der Veranstaltungen. Es läßt wissen, welches Ziel dieses Ostberliner Festival anstrebt, das nun zum zweitenmal schon den West-Berliner Festwochen nachgeschickt wird. Ein Kulturfest mit politischem Inhalt. Fritz Erpenbeck spricht in einem Aufsatz über Schauspielaufführungen von der „gesellschaftlichen Nutzbarkeit“, Karl Schönewolf in einem Kommentar zur Festmusik von dem „untergangreifen Bürgertum, das die Musik zersplittert und isoliert“ habe. Wenn es auch uns bürgerlichen Kulturspezialisten nicht zusteht, die Aufführungen nach solchen Kriterien zu betrachten, so hören wir doch ihre Botschaft.

„Kantaten der Gegenwart“ heißt ein Konzert des Berliner Rundfunks im Kongreßsaal des Ministeriums der Finanzen. Hier steht die politische Tendenz im Vordergrund. „Ballade vom Manne Karl Marx und der Veränderung der Welt“ heißt die neue Arbeit des sechzigjährigen Ottmar Gerster. Zu plakathafem Text von Walther Victor („Erst kannten sie nur ihre Namen, dann ihre Gedanken, die zwei. Doch als sie zusammenkamen, da waren sie schon die Partei“) eine gemäßigt moderne Musik, leicht an hindemistischem Gebrauchstypus orientiert. Ruth Zechlin arbeitet in ihrer „Lidice“-Kantate stimmiger, sparsamer; man spürt die Schule Johann Nepomuk Davids. Von der agitatorischen Schärfe, die dergleichen im Berlin der zwanziger Jahre hatte, lebt allein in Hanns Eislers „Kantate auf den Tod Lenins“ noch ein Nachhall. Das Stück, Uraufführung wie die drei anderen, ist 1937 in der Emigration auf einen Text von Bertolt Brecht komponiert. Es zeigt einen merkwürdigen stilistischen Weg: von zwölfstöniger Tonartlosigkeit über Songnummern à la Weill zu brahmsischen Tönen. Helmut Koch dirigiert mit Besessenheit die Solistenvereinigung des Deutschlandsenders, den Großen Chor und das Symphonie-Orchester des Berliner Rundfunks. Von den Solisten hat Irmgard Arnold den klaren und sachlichen Ton für Brecht.

Ganz anders zeigt sich das östliche Deutschland in der Streichersinfonie des Bautzener Johann Cilenšek (Jahrgang 1913). Mit Quartenharmonik, schwebender Tonalität, Hämmerostinati, mit einer an Bartók geschulten tritonugespannten Melodik und Harmonik, mit kühn gearbeiteten kanonischen Engführungen

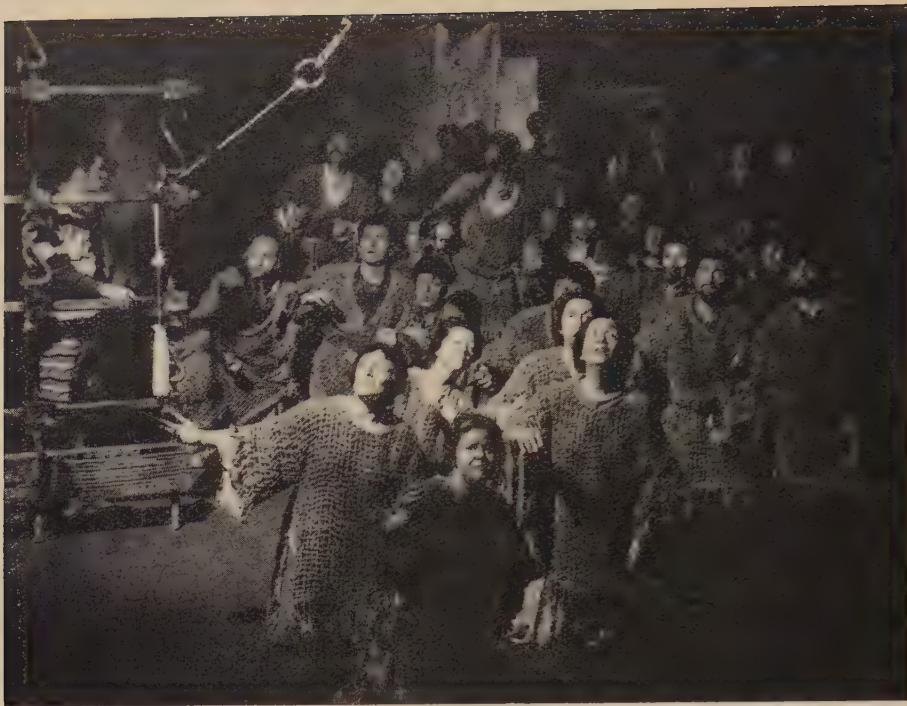
sprechen die beiden ersten Sätze eine harte und subjektive Sprache. Erst die optimistische Wendung des Finales (über ein bitonal harmonisiertes Kinderlied) weist Spuren von dem auf, was man sich als musikalischen Realismus vorstellt. Im halbleeren Metropoltheater war die Aufführung unter dem kraftvoll musizierenden Hermann Hildebrandt mit dem Städtischen Sinfonie-Orchester erfolgreich. Für Janáčeks Sinfonietta reichte, trotz guter stilistischer Disposition, die orchestrale Leistung, für Schumanns Klavierkonzert die technische Sicherheit der Pragerin Eva Bernathová nicht ganz aus.

Den Westberliner Orffpremierern kam das Deutsche Theater mit „Astutuli“ nach. Das ist gottlob keine Oper, sondern eine bayrische Komödie mit Schlag- und Geräuschorchester einschließlich sekundenreihender Weingläser, Windmaschine und Steinspiel. Orff schreibt eine derbe Hetz, den alten Gedanken variierend, dem Andersen in „Des Kaisers neue Kleider“ Märchengestalt gibt. Ein Theaterscherz deftiger Sorte, mit aufs Hemd entkleidetem Ensemble, das gröblich ins Publikum schimpft und zotet, in der Regie Intendant Wolfgang Langhoffs (der sich im Programm als Westberliner Spitzenkandidat der SED empfiehlt!) ein rasanter Eindruck.

Im Pergamon-Museum Gluck aufzuführen, war eine gute Idee; in den dreißiger Jahren hat man sie zum erstenmal realisiert. Die „Alkestis“ (in der ersten Fassung ohne Herakles) ist freilich dafür ein gefährliches Objekt. Werner Kelchs Inszenierung benutzt die zwölf Säulen, Türöffnungen und erhöhte Podeste des Tores von Milet als Bühne, ohne mit aller strengen Stilisierung das Drama zum Leben zu wecken. Auch musikalisch, trotz der sicheren Führung Hans Löwleins, ergeben sich unüberwindliche Schwierigkeiten durch die räumliche Distanz des hinter den Zuschauern postierten Orchesters. Ein lustloser, unbefriedigender Abend; auf halbverlorenem Posten zwei so intensive Sänger wie Hedwig Müller-Bütow und Martin Ritzmann.

In zwei Premieren drei Werke osteuropäischen Ursprungs: das ist der Beitrag der Deutschen Staatsoper. „Chowanschtschina“, Mussorgskys letztes, nur skizziertes Bühnenwerk, wird immer ein ungelöstes Problem bleiben. Die Inszenierung durch Hinko Leskovsek, ausgestattet von Hainer Hil, bleibt in einem virtuos bewegten Konventionalismus stecken. Großartig singender Chor, präzise geführtes Orchester, ein paar sehr gute Stimmen: Frans Andersson als Iwan Chowanski, Theo Adam als Dosifej, Gerhard Stolze als Schreiber. Ein guter Darsteller: Erich Witte als Wassily Golitzin. Eine Erinnerung: Margarethe Klose als Marfa. Am Pult, sicher, aber schleppend: der Leiter der Nationaloper von Sofia, Assen Naidenoff.

Wenn man den weitesten Abstand in der Entwicklung zweier artverwandter Künstler an einem Schulbeispiel zeigen wollte, könnte man es nicht besser machen als die Staatsoper bei der Verkopplung von Béla Bartóks „Blaubart“ und Zoltan Kodálys „Spinnstube“. Bei Bartóks Oper von 1911 ein Höchstmaß an musikalischer Verinnerlichung und suchender Klangvision, auf Schauwirkung fast verzichtend. Bei Kodály „ungarisches Lebensbild aus Siebenbürgen“ (1932) ein Defilee folkloristischer Szenen, Gesang, Tanz, Mummenschanz, ein bißchen Liebe, ein bißchen Trennungsschmerz und Wiedersehen, die Musik nur im



Berlin, Komische Oper:
Szene aus „Turandot“
von Giacomo Puccini

Dienst der Handlung und der mühelosen Wirkung. Kodály selbst sagt es deutlich: „ein wahrhaft kollektives Werk, wobei der Tonsetzer bloß ein Mitverfasser ist, eine Art von Homer“.

Jede der Aufführungen ist auf ihre Weise exemplarisch. In eine düstere gotische Kulisse von Heinz Pfiffenberger stellt der Regisseur Erich-Alexander Winds die beiden Hauptfiguren: Blaubart und Judith. Von Kammer zu Kammer wandeln sich Licht, Gestik, Hintergrundprojektion. Aus dem Mangel an dramatischer Handlung wird ein fesselnder oratorischer Stil entbunden. Gerhard Freis Bariton und der seltsam timbrierte, technisch glänzend geführte Sopran Helmtrude Krafts ergänzen und verbinden sich zu starker vokaler Farbwirkung. Wir schalten um in die Szekler Bauernstube. Gertrud Stilo, die Hausfrau in gestickter Ungarntracht, nimmt Abschied von Kurt Rehm, dem Freier im verschürzten Husarenrock. Rasch füllt sich die Bühne: viele, viele Mädchen halten ihre Spinnrocken, viele, viele Burschen kommen zu Besuch. Man führt Tierspiele auf, ein großer Floh hüpfert herein, man singt Balladen, tanzt lustige und traurige Weisen, und alles hat den naiven Reiz des Nationalen und Ländlichen, vorsichtig gewürzt durch die Meisterhand eines am Impressionismus geschulten Musikers.

Für beide Stücke hat der Dirigent Arthur Apelt eine sichere, ruhige Hand. Das Orchester zaubert die Märchenklänge von Bartóks Tränensee so unwirklich hin, wie es den Szekler Rhythmen pulsendes Leben gibt. Lilo Gruber, erfahren in den Künsten der Folklore, bleibt keinem Tanz die traditionelle Geste schuldig. Und doch verblaßt die Erinnerung an all das bunte Leben neben der visionären Botschaft Bartóks, der kein Dramatiker war und kein Homer im kodályischen Sinne, aber ein genialer Komponist und ein Horcher auf die innere Stimme.

Ein anderes Milieu. Wir sind in China. In der Bühnenöffnung der Komischen Oper hängt ein riesiger Gong; Proszeniums- und Orchesterlogen sind mit exotischem Zierat ausgestattet. Laufstege führen übers Orchester. Man spielt Puccinis „Turandot“. Da ist nun nichts Konvention, alles im Dienst eines total beherrschten, abenteuerlich perfekten Theaters, ganz im Geiste Walter Felsensteins, der diese Magie erfunden, auf die Spitze getrieben hat, fast ebenbürtig ihm nachgeformt durch den erstaunlichen Joachim Herz. Unter der begleitenden Führung Robert Hanells wird ausgezeichnet gesungen. Irmgard Arnold als Liu die eindringlichste Erscheinung. Sigrid Ekkehard, nun ganz ins dramatische Fach gewachsen, die Turandot. Hermin Esser ein Kalaf von tenoralem Glanz. Werner Enders, Erwin Wohlfahrt, Werner Missner als Ping, Pong und Pang ein akrobatisch wendiges Tertzett. Triumphe des Lichts, der Sinnewirkung, der Maschinerie. Ist das nun noch untergangsunreifes Bürgertum oder schon gesellschaftlich nutzbar? Turandot und Astutuli machen die Lösung des Problems schwer.

Wo die Staatsmacht sich der Künste bedient, blüht die Darstellung, die packende Wiedergabe, das Histrionentum. Problematik des Schöpferischen wird vermieden, weil sie die unmittelbare Wirkung gefährdet. Bartóks „Blaubart“ ist ein Beispiel von Kunst, wie sie im Raum der Liberalität gedeiht. Das Analogon von 1958 ist kaum vorstellbar. Immerhin zeigt Cilenšeks Sinfonie, daß Mut zur Selbständigkeit möglich ist und toleriert wird.

Für die Westberliner Festwochen bilden diese Festtage keine Konkurrenz, weil die Akzente anders gesetzt sind. Immerhin ist, vor allem angesichts einer Zusammenarbeit, von deren Möglichkeit Senator Tiburtius im September gesprochen hat, auf das hohe Niveau der Felsensteinbühne zu achten, der man Gleichwertiges entgegensetzen muß.

Paris ist eine merkwürdige, erregende, aufreizende in so mancher Beziehung Mißbehagen, Unwillen bewirkende, zum Zorn herausfordernde Stadt. Das ist, wenn man ausschließlich das kulturelle Leben von Paris betrachtet, auf musikalischem Gebiete besonders stark ausgeprägt. Vom Anfang bis zum Ende eines jeden Jahres herrscht die schlimmste musikalische Inflation: jeden Abend finden, mit ganz geringen Ausnahmen, wenigstens drei Konzerte statt, an Samstagen und Sonntagen sogar fünf oder sechs. Nicht nur die geplagten Kritiker, sondern auch das musikliebende Publikum wissen oft nicht mehr ein noch aus, um so mehr, als es viel mehr schlechte als gute Konzerte gibt, und man nie im voraus wissen kann, ob die oder jene mit allen Trompeten der modernen Reklame angepriesene Veranstaltung Freude oder schlimmstes Unbehagen auslösen wird.

Vier Orchestervereinigungen: die Société des Concerts du Conservatoire, und die drei „associations“ Colonne, Lamoureux und Padeloup — so genannt nach den Dirigenten, die sie Ende des vorigen oder Anfang dieses Jahrhunderts ins Leben gerufen haben — geben von Oktober bis Ostern jeden Sonntag je ein Konzert, und zwar genau zur gleichen Stunde, um 17.45 Uhr. Dieser lächerliche Zustand hat folgenden Grund: die meisten Mitglieder dieser vier Orchester sind gleichzeitig Mitglieder der Orchester der Großen oder der Komischen Oper. Das ist nicht zu vermeiden, denn einzig und allein diese zwei Orchester — sowie, andererseits, die drei Orchester des Rundfunks — sichern ihren Mitgliedern ein festes Monatsgehalt. Die „associations“ sind freie Verbände, deren Mitglieder nur soweit Bezahlung zu erwarten haben, als es das Kasseneinkommen nach Abzug der Kosten erlaubt. Subventionen erhalten die „associations“ von Stadt und Land nur in lächerlich geringem Maße, und Mäzene nach amerikanischem Muster gibt es nicht. Unter solchen Umständen zu spielen, mag idealistisch scheinen; in Wahrheit ist die Zugehörigkeit zu einer „association“ für die meisten ihrer Mitglieder eine günstige Fassade, um hochbezahlte Privatstunden geben zu können oder bei Schallplattenaufnahmen individuell oder kollektiv bevorzugt zu werden. Was bei einer derartigen Organisation am meisten leidet, sind aber die Sonntagskonzerte. Eingepfercht zwischen der Nachmittagsvorstellung der

Komischen Oper, an der die einen, und der Abendvorstellung der Oper, an der die anderen der Orchestermmitglieder teilnehmen, werden diese Konzerte, von geringen Ausnahmen abgesehen, nach unzulänglichen Proben und wegen der ständigen Überforderung der Ausführenden mittelmäßig heruntergeleiert. Steht einmal ein ausländischer Gast am Pult, dann zeigen die Musiker plötzlich, wessen sie eigentlich fähig sind: nämlich großartig zu spielen, technisch sowie auch musikalisch. Denn — und dies fordert unter besagten Umständen am meisten Unwillen und Zorn heraus — die Mitglieder der „associations“ sind ausnahmslos erstklassige Könnner auf ihrem Instrument, um die die Welt Paris beneidet.

Zu Beginn der Spielzeit hat die UNESCO in Paris ein internationales musikalisches Wettrennen veranstaltet, die „Semaines Musicales de Paris“. Wie ein unbarmherziges Vergrößerungsglas hat dieses sechswöchige „Festspiel“ gewirkt, um die Ungleichmäßigkeiten und die Fehler des Pariser Musiklebens bloßzustellen. Ein eigentliches, nach bestimmten Grundideen aufgebautes Programm hatten die „Semaines Musicales“ nicht. Im Einverständnis mit den vier hauptsächlichen Pariser Konzertbüros haben die Veranstalter einer bestimmten Anzahl von Konzerten, die ohnehin stattgefunden hätten, das Kennzeichen der „Semaines Musicales“ aufgedrückt, wobei die Wahllosigkeit der Konzertbüros auch für die „Wahl“ der „Semaines Musicales“ ausschlaggebend blieb. So vermochten es auch die großartigsten Konzerte nicht, über den tiefen Stand anderer hinwegzutäuschen.

Dabei waren — trotz des soeben über die Sonntagskonzerte Gesagten — die ausschließlich von einheimischen Kräften bestrittenen Konzerte nicht immer die schlechtesten. In schlimmer Erinnerung wird leider ein unter der Obhut des „Domaine Musical“ veranstaltetes Konzert bleiben, das im großen, überfüllten Pleyelsaal von Igor Strawinsky und Robert Craft geleitet wurde. Daß Strawinsky kein allzu großer Dirigent ist, weiß man seit nun bald vierzig Jahren, und daß unter seiner Leitung sein letztes Werk, die „Threni“, nicht besser aufgeführt werden konnte, war jedem klar, bevor noch die erste Note erklungen war. Strawinsky selbst weigerte sich hartnäckig nach der Aufführung, den Applaus des höf-

EDITION SCHOTT - EINZELAUSGABE

Die große musikalische Volksbibliothek

umfaßt die wichtigsten, auf dem Urtext-basierenden klassischen Werke und Musik aller Art für Klavier oder andere Instrumente in mustergültigen, preiswerten Neu-Ausgaben.

Jede Nummer DM 1,20

Kostenloser Katalog durch den Fachhandel oder vom Verlag



Yehudi Menuhin,
Ravi Shankar
und
David Oistrach
musizierten in einem Festkonzert
der UNO

lichen und auch snobistischen Publikums hinzunehmen, wobei er allerdings die Schuld an der furchtbar schlechten Aufführung seines Werkes den Mitwirkenden zuschob, nämlich dem *Lamoureux-Orchester*, einer privaten Chorvereinigung und den teilweise allerdings unzulänglichen Solisten. Die Uraufführung in Venedig war als Ganzes besser, allerdings waren dort auch die Arbeitsproben nicht von Strawinsky selbst geleitet worden ... Das war aber nicht das schlimmste. Robert Craft, der seit zehn Jahren in Strawinskys Fahrwasser munter schwimmt, „dirigierte“, wenn man so sagen darf, im ersten Teil die *Passacaglia opus 1* von Webern und die drei Streichorchestersätze aus der *Lyrischen Suite* von Berg; es wurde eine Katastrophe, bei der es sogar den hartnäckigsten Gegnern der „neuen Musik“ einleuchtete, daß nicht diese, sondern der „Dirigent“ am Schiffbruch der Werke schuldig war.

Zur gleichen Zeit gastierten die Berliner Philharmoniker unter von *Karajan*. Vor dreitausend begeisterten Zuhörern spielten sie zwischen dem „Dritten Brandenburgischen Konzert“ und der „Unvollendeten“ die „Fünf Sätze für Streichorchester“ von Webern. Karajan dirigierte sie genau so wie eben nachher Schubert, und nach der Pause Brahms' „Erste“: auswendig, mit derselben souveränen Selbstverständlichkeit, mit derselben wunderbaren musikalischen Einfühlung. Er musizierte einfach und bewies dem Riesenpublikum, das größtenteils den Namen Weberns nicht kannte, ihn vielfach mit dem Webers verwechselte und an einen Druckfehler im Programm glaubte, daß Weberns Musik einfach Musik ist, die man genau so unbefangen aufnehmen und genießen kann wie die seiner Vorgänger aus dem klassischen oder dem romantischen Zeitalter.

In einem von Pierre *Capdevielle* ausgezeichnet dirigierten Konzert des Rundfunk-Kammerorchesters spielten *Menuhin* und *Oistrach* Bachs Doppelkonzert mit berückender Einfachheit, ohne um eine abstrakte „Stileinheit“ viel bekümmert zu sein, wobei Oistrachs männlicher Klassizismus Menuhins träumerische Weichheit wirksam unterstrich. Der große indische Sitarspieler *Ravi Shankar* leitete den zweiten Teil eines Konzertes ein, in dem *Pierre Boulez* seinen „*Marteau sans Maître*“ und seine von *Ilse Hollweg* ausgezeichnet gesungenen „*Improvisations sur Mal-larmé*“ dirigierte. *Leonard Bernsteins* geniale Art, an der Spitze des „*Orchestre National*“ des Rundfunks und unter Mitwirkung der Altistin *Oralia Dominguez* machte die „*Zweite Symphonie*“ Mahlers zu einem erträglichen Werk. Und zum Abschluß sei das Konzert der Wiener Philharmoniker erwähnt, das *Hans Knappertsbusch* dirigierte; weil es am Ende von sechs Wochen stand, in denen die Pariser Musikinflation ganz besondere Orgien gefeiert hatte, war es verhältnismäßig schwach besucht. Schade, denn „*Kna*“ gab mit seinen herrlichen Musikern eine kleine Haydn-symphonie und die „*Dritte*“ von Brahms in einer Größe und Einfachheit, gebändigten Ausdruckskraft und gestaltenden Klarheit, die schwer ihresgleichen finden; zwischen beiden Symphonien sang *Sena Jurinac* die „*Vier letzten Lieder*“ von Strauss in demselben großen, einfachen, verinnerlichten Stil, mit einer stimmlichen Vollendung, die nicht vielen gegeben ist.

Manche ausgezeichneten Konzerte dieser sechs Wochen standen nicht unter der Obhut der „*Semaines Musicales*“, so das der „*Association des Amis de la Musique de Chambre*“, in dem eine bis dahin unbekannte lyrische Sopranistin, *Colette Herzog*, in schlechthin vollendeter Art Lieder von Schönberg,

Berg und Webern sang; vier Tage nach diesem Konzert sang sie mit Orchester zwei große Konzertarien von Mozart in gleicher Vollendung; diese Vielseitigkeit dürfte außergewöhnliches Talent beweisen. Die „Semaines Musicales“ hatten die Große und die Komische Oper in ihren Veranstaltungen nicht mit

einbezogen. Jedoch kamen während dieser Zeit zwei bedeutende Premieren heraus: eine großartige Neuinszenierung des Verdischen „Maskenballs“ und eine unbekannte Operette von André Messager, „Isoline“. Über die Tätigkeit der beiden Häuser wird noch berichtet werden.

Aus dem New-Yorker Musikleben

ARTUR HOLDE

Mit der Ernennung Leonard *Bernsteins* zum Musikdirektor der New York Philharmonic ist insofern ein Wendepunkt im amerikanischen Musikleben eingetreten, als zum erstenmal ein in den USA geborener und erzogener Musiker an die Spitze eines der führenden Orchester mit allen Kompetenzen des künstlerischen Leiters getreten ist. Bernstein hat sofort von den ihm gegebenen Möglichkeiten einer Neuorientierung der Gesellschaft weitgehend Gebrauch gemacht. Als Komponist, Dirigent und neuerdings auch als Sprecher in Television-Produktionen einer der populärsten Musiker des Landes, bereitet es ihm, zumal vom Vorstand der Gesellschaft voll gestützt, keine Schwierigkeiten, seine Ideen durchzusetzen. Er selbst bekennt, daß manche Neuerung noch auf ihren Wert geprüft werden müsse. Seine Experimente bringen aber so viel frisches Leben in das New-Yorker Musikleben, daß die Hörschaft ihm willig folgt. Er hat das erste der vier allwöchentlichen Konzerte in Carnegie Hall zu einer „Preview“ umgewandelt. Er nimmt damit diesem Abend den gesellschaftlichen Charakter, indem er sich zwanglose Erläuterungen, sogar Korrekturen und Wiederholungen des Gespielten vorbehält. Die Orchestermitglieder erscheinen in diesem Konzert, ebenso wie er selbst, in legerer, kittelartiger Kleidung, die er entworfen hat. Weiterhin schränkt er den seither üblichen Wechsel der Programme auf ein Minimum ein, um Zeit für intensivere Probenarbeit zu gewinnen. Diese Methode zeigt schon jetzt ihre Früchte durch ein erhebliches Steigen des vernachlässigten spieltechnischen Niveaus. Eine andere Änderung bedeutet die Aufteilung der Programme zwischen ihm und den ausersehenen Gastdirigenten nach regionalen Prinzipien. Bernstein will das Schaffen amerikanischer Komponisten in den Vordergrund seiner Serien stellen. Er begann mit der Aufführung der Werke älterer Komponisten des Landes: Becker, Ruggles, Ives, MacDowell, Riegger, Gilbert, und wird im Laufe der Saison zu den jungen fortschreiten. Herbert *von Karajan* konzentrierte sich auf Beethoven, Mozart, Webern und Strauss. Der von Bernstein nachdrücklich geförderte junge Amerikaner Thomas *Shippers*, ein Dirigiertalent erster Ordnung, bevorzugte in seinen Konzerten italienische Musik. Sir John *Barbirolli* setzte sich für Elgar, Holst und Walton ein, Dimitri *Mitropoulos*, der jetzt an der Metropolitan Opera im Vordergrund steht und bei der New York Philharmonic Gastdirigent ist, wird als Interpret französischer Musik erscheinen.

Die Metropolitan Opera begann ihre Spielzeit mit einer künstlerisch hervorragenden Aufführung der „Tosca“, zu deren Glanz Renata *Tebaldi* in der Titelrolle erheblich beitrug. Ihre große Rivalin in der Gunst des Publikums, Maria Meneghini-Callas, ist in dieser Saison nicht an der Met erschienen. Generaldirektor Rudolf *Bing* hatte den bereits abgeschlossenen Vertrag gelöst. Die Sängerin kam mit neuen Vorschlägen bezüglich der Beschäftigung, die beträchtliche Änderungen des Repertoires erfordert hätten. Wer sich an die sehr ungleichen Leistungen der Sängerin in der letzten Saison erinnert, wird ihr Ausbleiben zu verschmerzen wissen. Bing hat neuerdings das System der weitgehenden Teilung des romanischen und des deutschen Repertoires verstärkt; die Verpflichtung von Sängern aus Europa wird durch Konzentration ihrer Auftrittsdaten erleichtert. Wir befinden uns gegenwärtig in der vornehmlich von Verdi und Puccini bestrittenen italienischen Stagione. „Butterfly“ und „Othello“ wurden neben „Tosca“ mit Renata *Tebaldi* in den weiblichen Hauptpartien Beweise der hohen, weiterhin gesteigerten Leistungsfähigkeit des Instituts.

Der neue Generaldirektor der N. Y. City Opera, Julius *Rudel*, könnte sich keine größere Anerkennung seiner Arbeit wünschen als die Tatsache, daß die Ford Foundation der Bühne ihre Unterstützung auf zwei weitere Jahre mit je 155 000 Dollar zugesagt hat, und zwar wieder mit der Verpflichtung, auch amerikanisches Schaffen zu präsentieren. Zwei der bereits aufgeführten Werke, „The Ballad of Baby Doe“ von Douglas Moore und „Susannah“ von Carlisle Floyd fanden bei Presse und Publikum eine so günstige Aufnahme, daß sie in das Repertoire dieser Herbstspielzeit wieder eingereiht werden konnten. Die City Opera zeigte ihre Regsamkeit auch durch die Aufführung des musikalischen Lustspiels „Die schweigsame Frau“ von Richard Strauss und „The Rape of Lucretia“ von Benjamin Britten. Während die Komödie von Strauss trotz mancher Längen sehr gefiel, blieb die Tragödie von Britten, wie schon vor zehn Jahren anlässlich einer Darstellung in einem Broadway-Theater, ohne Resonanz.

Das Verlangen nach Opern, die von beiden Opernhäusern nicht beachtet werden, gibt der von Allen *Oxenburg* und Arnold *Gramson* geleiteten American Opera Society gute Chancen für ihre Konzertaufführungen. „Capuleti Ed I Montecchi“ von Bellini, keines seiner besten Werke, wurde überboten

durch „Julius Cäsar“ von Händel. Weitere Raritäten des Programms waren „Mosé“ von Rossini und „Medea“ von Cherubini. Auch die Little Orchestra Society unter Thomas Scherman beteiligt sich an der Arbeit der Ausgrabungen. Es geschah mit leidlichem Erfolg in dem musikalisch etwas dünnen Maskenspiel „Comus“ von Thomas Arne. In Konzertform will der Dirigent auch den „Corregidor“ von Hugo Wolf herausbringen, ein Werk, das gewiß der Nachprüfung seiner musikalischen und dramatischen Wirkung wert ist. Die gegenwärtige Tendenz, alte, vergessene Werke hervorzuholen, veranlaßte den Dirigenten der neu gegründeten „Clarion Concerts“, Newell Jenkins, zur Aufführung der „Messa da Requiem“ von Domenico Cimarosa. Die vom musikhistorischen Standpunkt interessante Darbietung bestätigte aber die oft gemachte Beobachtung, daß vieles aus dem unermeßlichen Reservoir alter Musik keinen festen Platz im heutigen Konzert- oder Opernrepertoire mehr beanspruchen kann.

Zum drittenmal hatte jetzt Gian Carlo Menotti seit der Uraufführung des „Consul“ eine Broadway-Bühne für die Produktion seiner neuen Oper gewählt.

Die Hoffnung auf Serienaufführungen, wie sie das normale Opernhaus nicht zu bieten vermag, erfüllte sich diesmal nicht. Schon nach fünf Vorstellungen wurde „Maria Golovin“ abgesetzt. Die Gründe sind offensichtlich. Weder als Textdichtung noch als Komposition weckte das Werk das Interesse der breiteren Schichten des Theaterpublikums. Wie so oft — siehe „Das Medium“, „Amahl and the Night Visitors“ und „The Saint of Bleeker Street“ — stellt Menotti einen körperlich oder seelisch schwer belasteten Menschen, diesmal einen jungen kriegsblinden Architekten, in den Mittelpunkt des Konflikts mit einer vor einer dauernden Bindung zurückschreckenden Frau. Für die entstehenden psychischen Spannungen, die fast zu einem Mord führen, besitzt Menotti eine Tonsprache von ungewöhnlicher Reizsamkeit und melodischer Intensität. Doch die dramatisch gewiß wirksam zugespitzten Ereignisse und ihre musikalische Ausdeutung haben nicht jene Unmittelbarkeit und Schlagkraft, die das Schicksal des „Consul“ entschieden. Auch die von Menottis eigener hervorragender Regie emporgetriebene Darstellung ließ den Funken nicht von der Bühne auf das Parkett überspringen.

Wieland Wagner inszeniert Bizet

K. H. RUPPEL

Die neue „Carmen“ der Hamburgischen Staatsoper

Wieland Wagner inszeniert Bizets „Carmen“. Das Werk, das seines Großvaters schärfster und bis heute klügster Widersacher, Nietzsche, gegen das Schaffen und die Lehre des einst glühend von ihm Bewunderten, inbrünstig Verehrten ausspielte; die Oper, die für ihn als Antityp des Musikdramas zum Inbegriff wurde, in der nichts von Sendung und Erlösung, sondern nur elementare Leidenschaften vorkommen, deren Konflikte nicht moralisch, sondern vital sind und in der auch noch der Tod tänzerisch daherkommt — die „tragische Operette“. Man kann in der Tatsache, daß Richard Wagners unorthodoxer Enkel gerade dieses Stück inszeniert, zunächst eine Pikanterie erblicken, die mancher Snob, wie in Hamburg gesprächsweise festzustellen war, genießerisch auf der Zunge zergehen läßt. Man kann sie auch als einen eleganten Versuch der dritten Generation im Hause Wahnfried auffassen, den berühmten Konflikt Wagner=Nietzsche wenn nicht aus der Welt zu schaffen, so doch als endgültig der Historie angehörend zu betrachten. Schließlich bleibt aber auch noch die ganz simple Vermutung, daß es einen Regisseur vom Range Wieland Wagners gereizt haben könnte, eine der musikalisch und dramaturgisch genialsten Opern, die es überhaupt gibt, einmal in Szene zu setzen. Ein Sakrileg am Namen Wagner wird ihm wohl niemand mehr vorwerfen; die Zeiten, in denen Frau Cosima, als ein junger Sänger auf der Bühne des Festspielhauses die Blumenarie vorsingen wollte, zu Eis erstarrte, sind endgültig dahin.

Vom „nährschen Volk“, das sich umhertreibt, ist, wenn der Vorhang aufgeht, keine Spur zu erblicken.

Die Soldaten, in gelbweißen Uniformen, sitzen nebeneinander vor einem Gitter und wippen, während sie ihre Strophen ins Publikum blinkend singen, dazu rhythmisch mit den Füßen: Wird da nicht sogleich die Banalität eines alltäglichen militärischen Routinedienstes auf eine fast spöttische Weise sinnfällig gemacht, die ihre Absicht dann noch deutlicher enthüllt, wenn dieser banale Dienst plötzlich ein höchst umständliches und erhaben-leeres Vergatterungszeremoniell entwickelt, das keinen Menschen anlockt außer den Gassenbuben, die wie Spatzen in dem Gitter hocken und, traditionsgemäß immer dicht am Schmiß, ihr Marschliedchen singen?

Man sieht gleich, worauf Wieland Wagners Inszenierung hinaus will — auf die Möglichkeit des Tragischen mitten im Banalen und auf die trockene Lakonik des Schicksals, das den tragischen „Fall“ herbeiführt. Damit ist er aber sehr nahe bei Mérimée, dessen Novelle „Carmen“ Bizets Librettisten Meilhac und Halévy für ihr Textbuch benutzten. Die unterkühlte Distanziertheit, mit der der große Realist das heiße Drama der Leidenschaft erzählt — sein Spanien und seine Menschen sind so scharf, aber auch so indirekt wie durch ein Prisma gesehen —, bestimmt den Stil dieser Aufführung. Sie enthält sich aller landläufig gefälligen Folklore und sucht statt dessen ein „Dessin“ Spanien, das zuweilen an Picasso denken läßt (wenn man sich an seine einst für Diaghilew geschaffenen Bühnenbilder zu Manuel de Fallas „Dreispitz“ erinnert), und jenes „Klima“ Spanien, dessen scharfe, würgende Hitze in den Dramen Federico Garcia Lorcas brütet. Es hat den Anschein, als ob Lorcas Farbensymbolik auch in Wie-

land Wagners Bühnenbilder hineingespielt hätte — ein kalkig-fahles Graurosa für den ersten Akt, ein fleckiges, verwaschenes Korallenrot für die Schenke des Lillas Pastia, die hier eine reine Zigeuner kneipe geworden ist; an Stelle der Schlucht sieht man die kreidig-gelbe Wand einer Art verlassenen Speichers, vor dem die Schmuggler regungslos wie die schwarzen Frauen in Lorcás „Bernarda Albas Haus“ hocken, wie von Schauern der Angst vor dem falschen Tritt erfaßt, der „zum Abgrund führt“. (Zu der spöttischen Impertinenz des „Ja, die Zöllner sind nur Sünder“-Chors werden dann die Trägerinnen mit den Schmuggelwaren „beladen“.)

Der letzte Akt endlich, grandios, hat die Farbe geronnenen Ochsenbluts: eine gigantische Plakatwand mit Stierschädeln und dem Namen „Escamillo“ als Hintergrund, davor die einheitlich gekleidete Volksmenge in Schwarz, Grau und Spitzen, die klatscht und pfeift, wenn die Stierkämpfer mit demselben feierlich-hohlen Zeremoniell einziehen, mit dem sich im ersten Akt die Wachtparade abspielte. Hier gesellt sich zu den Namen Picasso und Lorca unabweisbar der dritte, der Wieland Wagners „Carmen“-Konzeption mitbestimmt hat: Francesco Goya. Und immerhin wird man sagen müssen, daß sich mit den Namen Picasso, Lorca und Goya ein großer geistiger Aspekt dieser Konzeption auftut — unbeschadet dessen, was in ihrer Realisierung verfehlt erscheint.

So kommt beispielsweise der Gedanke einer ironischen „Verfremdung“ der Micaela-Szenen ins platt Konventionelle — denn das Mädchen aus Josés Heimatdorf ist ja die Verkörperung aller Tugend und Sitte, wie Carmen die des schrankenlos vitalen Eros ist — nicht heraus, wenn sie immerfort mit gefalteten Händen dastehen muß; nur wenn José im Duett „Ich seh' die Mutter dort“ dazu auch noch die Hände über der Brust kreuzt, wird deutlich, daß hier die törichte Operngeste die fast lächerliche Unterlegenheit des Sentimentalen gegenüber dem Vitalen bezeichnen soll.

Man kann des weiteren bezweifeln, ob die Vereinheitlichung der Kostüme bis zur völligen Uniformierung nicht auch die Gegenwart zur reglementierten Welt des Militärs, die der Zigeuner und Schmuggler nämlich, einem Reglement unterwirft, dem sie nach Temperament und Geschäft nicht unterworfen sein können. Ist nicht „Freiheit“ ihr und Carmens Lösungswort? Das „freie“ Leben bedarf aber anderer Sym-

bolzeichen als das durch Brauch oder Befehl beschränkte gesittete, gegen das es sich auflehnt.

*

Man spielt in Hamburg die Originalfassung mit Dialogen (an Stelle der von Bizets Freund Ernest Guiraud nachkomponierten Rezitative). Das ist natürlich richtig im Sinne des „lakonischen“ Dramas, und in einigen Momenten, so bei Carmens erstem verführerischem Gespräch mit José, ist es Wieland Wagner auch gelungen, dank der außerordentlichen Intensität seiner Spielführung die bekannte Misere der Sängerdialekt zu überwinden. (Der beste Sprecher war Gerhard Stolze, berühmt als Werner Egks Uraufführungs-Revisor, als Schmugglerchef Dancairo: ein eiskalter, schmierig-brutaler Gangsterboß ohne jede Romantik.) Die andalusische Zigeunerin Carmen kam aus Schweden: Kerstin Meyer von der kgl. Hofoper in Stockholm — eine junge, fast noch tapsige Raubkatze von wildem, zügellosem Temperament, schnurrend, fauchend, girrend und plärrend wie ein ungezogenes Kind. Ein genießerisch laszives Luder, aber seltsamerweise ohne eigentliche erotische Faszination auch in der Stimme, sofern sie nicht in den tiefen Lagen verweilen kann; nach oben wird sie flach und glanzlos, und mehr als einmal wunderte man sich über ein Piano, das nicht verhaltener Ausdruck, sondern technischer Behelf war.



Überhaupt enttäuschte das stimmliche Gesamtniveau der Aufführung: *Rudolf Schock* als José in der Schlußszene menschlich packend im Aufruhr der Verzweiflung, setzte neben einige bestrickend schöne Töne viel krampfge, forcierte — man singt eben nicht ungestraft eine Filmschnulze nach der anderen, und die Oper ist selbst für Teenager-Idole kein „Rückhalt“, sondern immer noch eine Institution mit strengsten künstlerischen Ansprüchen. Und *Escamillo* — muß das nicht ein markiger, ladykillender Bariton sein, eher zu brutal als zu weich, und mit dem Verführertimbre eines in die erotischen Parterreregionen versetzten, dort aber unwiderstehlichen Don Giovanni? *Richard Collett* blieb all dem so ziemlich alles schuldig, und die geniale Trivialität seines Töreroliedes zündete nicht einen Augenblick. Da machte *Toni Blankenheim* als Leutnant Zuniga in jeder Hinsicht die bessere Figur, und mit *Melitta Muszelys* Micaela kam man wirklich zum Genuß einer schönen, lyrisch beseelten Gesangsleistung; das war Qualität, die man eigentlich vom ganzen Hamburger Ensemble erwartet hatte.

Wolfgang Sawallisch, jetziger Wiesbadener und künftiger Kölner Opern-General, jüngster Bayreuth-Dirigent und möglicher Nachfolger Keilberths bei der Hamburger Philharmonie — er dirigiert in der nächsten Spielzeit bereits sechs Symphoniekonzerte — stand am Pult. Ein deutscher Kapellmeister, kein französischer

Chef d'Orchestre, wie es, obwohl keine Franzosen, *Leo Blech* und *Erich Kleiber* bei Bizets „Carmen“ waren. Merkwürdig, daß ein so hochbegabter Dirigent wie *Sawallisch* bei feinsten Arbeit im Detail, höchster Präzision und subtilster instrumentaler Phrasierung den Nerv dieser Musik, ihr inneres Tempo und ihre Elastizität so verfehlen konnte. Daß er das falsche Brio, das hierzulande gern als Temperament ausgegeben wird, nirgends aufkommen ließ, war ausgezeichnet; daß er aber im Bestreben, leicht, transparent und „dünn“ zu musizieren, in die ebenso falsche Diskretion geriet, war bedauerlich. Mit Ausnahme der Becken, Tambourins und Castagnetten hielt er das Orchester in ständiger Dämpfung, so daß von Bizets delikater Klangfarbigkeit fast nichts mehr zu merken war. Und alles, was in dieser Partitur aus dem Bewegungsimpuls des französischen Geschwindmarschs kommt, versah er mit den schwereren Akzenten des deutschen Marschtritts — gewiß nicht plump, niemals hart oder starr, aber ohne das Federnde, das Biegsame, das kaum den Boden Berührende: mit einem Wort — ohne das Graziöse. Die zarten Füße zu lenken, auf denen nach Nietzsche „alles Göttliche läuft“, das eben lag, bei all ihrer Sensibilität, nicht in *Wolfgang Sawallischs* Händen. Vielleicht ist es ein Kennzeichen seiner Generation, daß er glaubte, Bizets Musik allein aus ihrer Struktur darstellen zu können, und darüber ihren „Körper“ vergaß.

Eine exemplarische Strawinsky-Interpretation

G. A. TRUMPF

Als vor sieben Jahren Igor Strawinsky in Venedig seine erste abendfüllende Oper „The Rake's Progress“ nach H. W. Auden und Chester Kallman herausbrachte, wurde bei der offenbar ungleichen Realisation durch den Komponisten viel von seiner Vermischung historischer Stilformen geschrieben, die sich in der traditionsreichen „Fenice“ zudem noch in der internationalen Besetzung des englischsprachigen Werkes bekundete. Die Frankfurter Premiere nun darf als exemplarisch gelten, weil durch die muster-gültige, intensive Verwirklichung der Partitur unter Hermann Scherchens musikalischer Leitung die vielfältigen neoklassizistischen Bindungen nicht minder verdeutlicht wurden, als durch die Regie des Frankfurter Generalintendanten Harry Buckwitz, die das Zwielfichtige aus Ironie und Parodie, aus Manier und Raffinement ins Bild übersetzte.

Für die Musik läßt sich die Herkunft von Händel, Bach und der Bettleroper, von Verdi oder Tschaikowsky leicht belegen. Sie sind hier im Prisma der glasklaren, kühlen, objektivierenden Umschmelzung zu einer konzertanten Nummernoper verwandelt, die alles Emotionelle zugunsten einer vordergründigen Typisierung ausklammert, die mit überlegener, bewußter Distanzierung, mit ätzender Schärfe auf das „dramma giocoso“ zielt, auf das buffoneske Vaudeville-Facit „Wo Faule sind auf dieser Welt, der Teufel findt sein Feld bestellt“. Da sind die Figuren

von Hogarth, die Anklänge an Goethes „Faust“, an Mozarts „Don Giovanni“ in eine behende, zeichnerisch lockere, vornehmlich auf transparentem Holzbläsersatz beruhende Musiksprache umgegossen, die im schillernden Amalgam, im sekkohaften Brio zu sachlichem Cembaloretzitiv eher ein ästhetisches Vergnügen bereiten, als daß sie diese Typen zu wirklichen Menschen werden lassen, wie es im Finale des Irrenhauses, im „Venus-Adonis“-Duett, aufklingt. Da wird die Musik plötzlich tragkräftig.

Hier nun hatte auch Buckwitz stillere Töne in seiner sehr bewegten, realistischen Spielführung, die sonst, ähnlich wie Scherchen, die stilistischen Divergenzen, etwa in der grandiosen Auktionsszene, bloßlegte. Nur *Hein Heckroths* Dekors und Kostüme, obwohl sie gegen seine Gewohnheit zurückhaltender waren, hatten noch zu viel schwere, dunkle Farben. Hervorragend das Solistenensemble, mit dem *Tom Richard Holms*, dem ausgezeichneten, höchst versierten Strawinsky-Sänger seit der ersten deutschen (Stuttgarter) Aufführung, dem schattenhaften, zwielfichtigen Ernst Gutstein und der sehr musikalischen *Ann Irene Salemkas*. Die Frankfurter Premiere hatte ihre außerordentlichen Qualitäten vorab im Musikalischen. Überall war Scherchens nüchterne, objektivierende Besessenheit, sein Sinn für Strawinskys formale Konstruktion, seine nie erlahmende Verve zu spüren, die dieser Aufführung zwingende Evidenz gaben.

Die Oper als reines Spiel

Ferruccio Busonis „Turandot“ und „Arlecchino“ in Darmstadt

Zwischen Pfitzners „Palestrina“ und Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ entstanden 1917 im Zürcher Exil, wo zwei Menschenalter zuvor auch Richard Wagner Zuflucht gefunden hatte, Ferruccio Busonis Kurzopern, das chinesische Märchenspiel nach Carlo Gozzis „Turandot“ und das theatralische Capriccio „Arlecchino“, das schon im Titel auf die Commedia dell'arte weist. Der weltbekannte Pianist, der seine Spaziergänge gern zum Zürcher Bahnhof lenkte, um in jenen schicksalhaften Tagen wenigstens die Züge zu sehen, die in seine Heimatländer, nach Italien und Deutschland, fuhren, war ein Komponist zwischen den Zeiten, zwischen den Stilen. Das Italienische war ihm vom Vater, dem Klarinettenisten aus dem toskanischen Empoli, das Deutsche von der kärntnerischen Mutter (sie war Pianistin) überkommen. Berlin war seine eigentliche Wirkungsstätte, in der dieser „Weltbürger aus Instinkt“ seine junge Klassizität entfaltete, die der Pianist an Mozart und J. S. Bach bildete, die das Unbekannte wollte: eine Musik ohne bedeutsames Stirnrunzeln, sondern als reines Spiel aus innerer Heiterkeit, Gelöstheit und Geschlossenheit, als eine höhere Stufe des Geistigen. Sein Werk reflektiert die ganze Vielseitigkeit seiner Zeit, die vorausgegangene Experimente in eine gute, ästhetische Form fügt, die alles Konvulsivische ausschließt, weil sein romantisches Formgefühl sich an deutscher Harmonie entzündete, die er zu einer hoch entwickelten, jedoch keinesfalls komplizierten Polyphonie führte.

„Ariadne“-Ballett nach Musik aus Madrigalen Monteverdis in Wuppertal.

Denise Laumer (Ariadne) und Egon Pinnau (Theseus)



Das zeichnet die beiden, in bedrohter Zeit geschriebenen Werke in gleicher Weise aus. Wir dürfen die drei Grundprinzipien, die die Handlungen vorantreiben, hier im heiteren Spiel sehen, in dem unterschwellig der tiefere, künstlerische und menschliche Ernst durchscheint, in den drei Fragen der Turandot, die auf den menschlichen Verstand, die Sitte, die Kunst zielen wie in Arlecchinos burleskem Gegenbild, daß der zuletzt sein Recht behält, der „auf sich selbst gestellt, dem Herzen nach, im Hirne wach, den geraden Weg gewählt“ hat. Diese Wachheit des Herzens ist in eine kunstvolle und elegante, witzige und schlanke Musik gehüllt, die sich vom großen Pathos Wagners wie von der sinnlichen Lyrik, etwa von Puccinis einige Jahre später entstandener großer Oper „Turandot“, in gleicher Weise distanziert. Diese Musik hält eine geistige Mitte, indem sie Mozartische und Bachsche Formen in die ungemein wendige und lebendige Sprache ihrer Zeit überführt, die, freier von tonalen Bindungen, ohne Umschweife präzise und prägnant formuliert und so eine bildhafte Schlüssigkeit erreicht, die ihre Wirkung auf jüngere Generationen bis heute erkennen läßt.

Zu beiden Werken hat Busoni selbst den Text geschrieben, der, treffend und knapp auch im Sprachlichen, alles Konventionelle ausschließt. In „Turandot“ gab er den Spaßmachern Namen aus der Commedia dell'arte, verband Chinesisches und Buffoneskes, wenn der Eunuch Truffaldino gar an den Markusturm und die Lagunen Venedigs erinnert, wie denn überhaupt die Doppelbödigkeit des Chinesischen und Italienischen aparte Glanzlichter gibt und das Nebeneinander dieser beiden heiteren Opern auf dunklem Hintergrund verbindet. Ist der Arlecchino keine Gesangspartie, so finden sich auch in „Turandot“, wie im alten Singspiel, gesprochene Partien, deren pointierte Formulierungen nicht von Musik verdeckt werden sollen.

Die Mehrschichtigkeit dieser beiden zu Unrecht nur selten gespielten Werke wurde in der Darmstädter Inszenierung von Harro Dicks mit Delikatesse und Grazie ins Bild gehoben. Das Zusammenwirken der Musik mit dem gesprochenen Wort, mit Pantomime und Ballett war in den dezenten, sehr differenzierten Dekors von Franz Mertz („Turandot“) und der lichten Helle des allerdings nicht sonderlich präzisen „Arlecchino“-Bildes von Hannes Meyer vom Geist der Commedia dell'arte inspiriert. Singen und Spielen, Sprechen und Tanzen fügte Dicks bruchlos mit leichter Hand, launig und humorvoll ineinander. Es war ein im besten Sinne komödiantischer Abend, der unrealistisches, anmutiges Spiel und schöpferische Parodie aus Busonis weltbürgerlichem Sinn mit spürbarem Vergnügen zu faszinierender Geschlossenheit formte: bis in vielfältiges, verzauberndes Detail, wenn etwa im „Arlecchino“-Quartett der „Esel der Vorsehung“ sich aus feierlich-seriösem Schreiten auf „Spitze“ erhebt und nun, als ätherisches Wesen durch den bekümmerten Unsinn jener Zeiten, über Scheintoten schwebt, zwischen rauen Kriegern ein sanftes, holdes Lächeln verbreitet. Da triumphiert der Geist der Buffa, getragen von der leichten, duftigen Musik Busonis wie in „Turandot“, wenn Altoum gemütvoll die halsstarrige Tochter mahnt, sich zu leichteren, konventionelleren Fragen zu bequemen. Hier wie überall gab es entwaffnende Buntheit, die gelegentlich gar die Musik

zu überspielen droht: Hans Zanotelli hätte gewiß mit dem sehr zurückgehaltenen Orchester, vornehmlich in „Turandot“, schärfer pointieren und profilieren, mit mehr Elan und Farbigkeit musizieren, das Geistige transparent machen können.

Beide Werke wurden von dem in dieser Spielzeit etwas ungleichen Ensemble aus der Fröhlichkeit des Maskenspiels verwirklicht; sie fanden dank der geprägten, überaus vitalen Inszenierung überraschend lebhaften Widerhall.
G. A. Trumpff

Kreneks »Glockenturm«

WOLFGANG STEINECKE

als europäische Erstaufführung in Duisburg

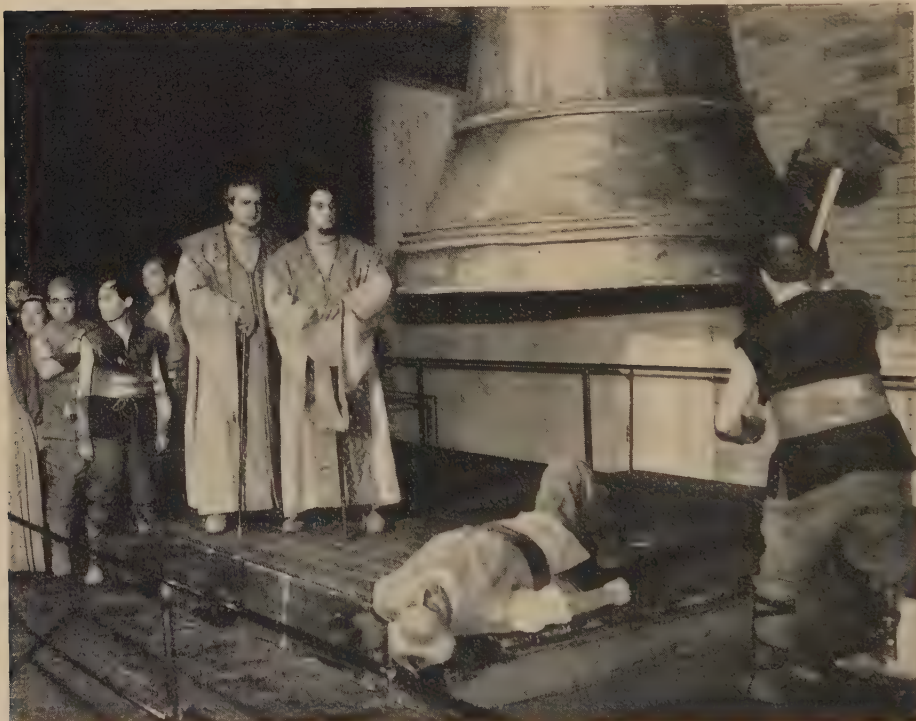
Im umfangreichen Schaffen Ernst Kreneks nimmt die Oper einen bedeutenden Platz ein. Von der szenischen Kantate bis zur oratorischen Oper, vom Einakter bis zur Erneuerung der „großen Oper“ (im „Leben des Orest“), vom Welterfolg des „Johnny“ bis zur esoterischen Zwölftonoper („Karl V.“) hat er dem Operntheater in immer wechselnden Formen viele neue Impulse gegeben. Aber Krenek ist auch ein kommunikativer Musiker, der nicht für die Schublade komponiert, und dessen Schaffen immer im Zusammenhang mit den Möglichkeiten der praktischen Realisierung bleibt. So ist es zu erklären, daß „Karl V.“ einen vorläufigen Schlußstein in Kreneks Auseinandersetzung mit der Oper bildete.

Dieses Werk — im Auftrag der Wiener Staatsoper geschrieben, aber nie an diesem reaktionären Institut dargeboten — ist das letzte vor der Emigration des Komponisten nach Amerika. Die weitaus geringeren Möglichkeiten des Opernlebens in den Vereinigten Staaten verursachten Kreneks Hinwendung zu anderen musikalischen Ausdrucksformen, und erst aus der Wiederbegegnung mit dem europäischen Musiktheater

ist mit der für Hamburg geschriebenen Oper „Pallas Athene weint“ die 1933 abgebrochene Opernreihe fortgesetzt worden.

Dazwischen liegen einige Kammeroper, die mit den begrenzten Möglichkeiten operieren, wie sie in Amerika entweder durch das Fernsehen oder durch die College-Opern an den Universitäten gegeben sind. Für das Fernsehen ist der Einakter „Dunkle Wasser“ geschrieben, für das College die Kammeroper „Tartarin“ und „Vertrauenssache“. Auch der Einakter „Der Glockenturm“ entstand als Kompositionsauftrag der Fromm-Foundation 1957 für das Opernstudio der Universität von Illinois.

Man muß auf diesen Zusammenhang so ausführlich hinweisen, weil nur durch ihn der Unterschied zwischen der „europäischen“ und der „amerikanischen“ Opernproduktion Kreneks begründet, und weil man nur unter diesen Voraussetzungen den „amerikanischen“ Stücken hier gerecht werden kann. Sie sind zwar keine „Schuloper“ in der anrühenden Bedeutung, die hierzulande der Begriff durch gutgemeinte, aber dilettantische Produktionen gewonnen hat; aber sie



Duisburg:
Schlußszene
von Ernst Kreneks Oper
»Der Glockenturm«

begrenzen sich doch in Form und Darstellungsmitteln im Hinblick auf die zur Verfügung stehenden Auführungsmöglichkeiten.

Andererseits verleugnet Krenek aber keineswegs seinen Stil und die aus ihm resultierenden geistigen und technischen Ansprüche. „Der Glockenturm“ ist eine konzis gearbeitete Kammerpartitur, die ein kleines Vokal- und Instrumental-Ensemble mit dem Sinn für musikalisch-dramatische Wirkung zusammenfaßt. Zugrunde liegt die Novelle Hermann Melvilles, von jenem dämonisch-genialen Glockengießer, der aus Werkbesessenheit das Maß des Menschlichen verletzt und dem darüber das Werk zerbricht. Es ist das von Hindemith bereits behandelte „Cardillac“-Thema des die Moralgesetze sprengenden und selbst das Verbrechen nicht scheuenden Künstlers, hier jedoch erweitert um den Grundgedanken, daß nur aus intakter Menschlichkeit das intakte künstlerische Werk hervorgehen kann. Handlungsablauf und musikalische Szenenführung sind oft bis zur stenographischen Verkürzung konzentriert; und es hätte vielleicht einen etwas weniger opernhafte angelegten, mehr stilisierend zugespitzten Regie bedurft, um die starke Komprimierung einiger Szenen mitzuvollziehen.

Jedoch hatte die europäische Erstaufführung der Oper am Rhein im Duisburger Haus durchaus ihre

Meriten. Günter Roth als Regisseur und Heinz Ludwig als Bühnenbildner hatten Bewegung, Szene und Bild interessant und spannungsreich disponiert. Ernst Krenek verwaltete selbst am Pult den musikalischen Teil in authentischer Form. Julius Jüllich, dem man schon manche bedeutsamen Gestaltungen moderner Opernpartien dankt, stand dominierend im Mittelpunkt des kleinen Ensembles, das mit Elisabeth Schwarzenberg und Helmut Fehn, Walter Beißner und Josef Prehm, Hans Rietjens und Lojos Kendy seine Aufgaben dankenswert erfüllte. Der Erfolg war lebhaft und galt dem dirigierenden Komponisten ebenso wie seinen Mittlern.

Auch Gian-Carlo Menottis groteske Oper „Die alte Jungfer und der Dieb“ ist ein amerikanisches „College-Stück“ und war insofern eine sinnvolle, heitere Ergänzung des Abends. Hier ist alles auf witziges, schlagkräftiges Theater, leichte Faßlichkeit und anspruchsloses Amüsement gestellt. Die unproblematische Partitur wurde von Robert Schaub gefällig musiziert; im Bühnenbild Frank Ulrich Schmidts entfaltete Friedrich Wilhelm Andreas eine lustig bewegte Inszenierung, in der es das kleine Ensemble mit Martha Deisen, Sigrid Schmidt, Karen Kadwig und Thomas Hemsley nicht an Spiellaune und musikalischer Treffsicherheit fehlen ließ.

Mary Wigman inszeniert

ERNST THOMAS

Glucks „Alkestis“ im Mannheimer Nationaltheater

Mary Wigman läßt am Ende ihrer Inszenierung Alkestis von dem Gott des Todes — dargestellt durch den Tänzer Roger George — in das Reich der Schatten geleiten; gestrichen sind der „glückliche“ Ausgang, die Partien des Herakles, des Apollon und des Thanatos. Dafür wird die Ouvertüre wiederholt und zur Grundierung eines großen Tanzfinals genutzt, wodurch der Abend eine geschlossene, zyklische Form erhält. (In einer vieldiskutierten Darmstädter Aufführung von Glucks „Orpheus und Eurydike“ hatte man übrigens in entsprechender Verfahrensweise den Eingangsschor als Opernauklang und sogar in der gleichen szenischen Position wiederholt.) Während man also einerseits von der Barockisierung des Stoffes wegstrebt, hat man andererseits im Musikalischen ein statisches Moment begünstigt, das der „Reformator“ Gluck eben als der vergangenen barocken Ära angehörig stets zu überwinden trachtete, indem er den immanenten Ausdruck seiner Musik von einem So-Sein in ein So-Werden der Gefühle wandelte. Daß solche Divergenzen zwischen Musik und neuer szenischer Form auftreten können, beweist die Problematik einer heute noch bühnenwirksamen Realisierung des Gluckschen Werkes.

Die zyklische Form kann für eine Inszenierung, die rein choreographisch angelegt ist, den Vorteil paralleler Bewegungsabläufe mit sich bringen: Mary Wigman hat ihn nicht genutzt, denn sie verzichtete auf eine tänzerische Ausdeutung der eingangs gespielten Ouvertüre. Drei große tänzerische Komplexe waren einander gegenübergestellt: die Klagechöre des ersten

Aktes — Bewegungsschor auf der Bühne, Gesangsschor stets im Orchesterraum —, das Freudenfest zur Genesung des Königs im zweiten Akt und das bereits erwähnte Finale im Totenreich. Daß Mary Wigman auch heute noch mit dem Bewegungskodex des Ausdruckstanzes arbeitet, dessen Entwicklung sie ja maßgeblich beeinflußt hat, braucht kaum ausgeführt zu werden. Gestehen wir ruhig ein, daß sich hier gewisse Symboleffekte abgenutzt haben dürften, daß das Fest etwas nach Maientanz und Birkengrün aussah und an der Pforte des Hades die tänzerische Kongruenz zur musikalischen Figuration bisweilen etwas zu primitiv wirkte: Entscheidend ist, daß man an jeder Bewegungsidee Mary Wigmans künstlerische Aufrichtigkeit und die Kraft zum szenischen Aufzeigen und zur szenischen Bildhaftigkeit spürt. Darin war die große Klage gleich zu Beginn der Höhepunkt des Abends. Nicht ganz mit demselben Erfolg wie bei den Chorszenen wirkte sich Mary Wigmans Prinzip in der Führung der Solisten aus, wenngleich auch hier Maß, Wahrheit und Würde des Ausdrucks geläutert schienen; in den Soloszenen hätte man allerdings auf einige, wenn auch durchaus geschmackvolle choreographische Attribute verzichten können, die Musik bedarf kaum solch zusätzlicher Ausdeutung.

Paul Walters Einheitsdekoration — große graue Säulenhalle — und die farblich fein abgestuften Kostüme Gerda Schultes unterstrichen die Klarheit der szenischen Konzeption; die musikalische Leitung Walther Knörs und die Ensembleleistung mit Gladys Spector in der Titelpartie waren nicht ganz so ebnbürtig.

E. T. A.-Hoffmann-Uraufführungen in Bamberg

Daß es heute noch Uraufführungen von großen Musikschöpfungen Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns gibt, ist bei den seltsamen Schicksalen des verstreuten musikalischen Nachlasses dieses beispiellos vielseitigen ostpreussischen Romantikers nicht verwunderlich. Neulich glaubte man die „verschollene“ Partitur seines Melodrams „Saul“ im Würzburger Stadtarchiv endlich „entdeckt“ zu haben. Aber sie lag dort allen zugänglich und ist vom Schreiber dieser Zeilen und anderen Hoffmann-Kennern früher wiederholt eingesehen worden. Für den Erzherzog von Würzburg bestimmt war Hoffmanns zwölfteiliges „Miserere“ in b-Moll, eine 1809 entstandene Vertonung des 51. Psalms, die erst vor wenigen Tagen zusammen mit Hoffmanns 1805 in Warschau vollendeter d-Moll-Messe in der Bamberger Karmeliter-Kirche ihre Uraufführung erlebte.

Hier in Bamberg, der altfränkischen Bischofsstadt, war es, wo sich Hoffmann in den Jahren 1808 bis 1813 vom Komponisten über den Musikschriftsteller zum Dichter entwickelte, einem Dichter, der sich aber bis zuletzt im Grunde als Musiker fühlte. Als solcher war er kraft seiner romantischen Weltanschauung von Anfang an der kirchlichen Tonkunst, als einer Offenbarung des Göttlichen, besonders zugetan. Schon als Königsberger Student versenkte er sich, obgleich Protestant, wie sein Hausgenosse Zacharias Werner in die mystischen Tiefen des katholischen Kultes. Später versäumte er keine Gelegenheit, mit katholischer Kirchenmusik in Berührung zu kommen, und nicht nur, daß er 1814 durch seinen berühmt gewordenen Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik“ zur Wiederbelebung der alten Vokalkunst und Veredelung der Messenmusik beitrug, er hat, was wenig beachtet wurde, zu dieser Veredelung auch durch eigene musikalische Schöpfungen beigetragen, die sich beträchtlich über die damals ziemlich verflachte zeitgenössische Kirchenmusik erheben.

So ist seine d-Moll-Messe ein achtbares Gesellenstück, das zu Meistern wie Hasse, Händel und M. Haydn gläubig aufschaut und dem Requiem Mozarts bis auf die Wahl der Tonarten und Bildung der Themen nacheifert. Wirksam und mit der Lust des Geheimnisses des Kontrapunktes hingeebenen Romantikers weiß Hoffmann hier die fugierten Teile seines Werkes zu setzen und erstrebt durch Herstellung thematischer Beziehungen auch eine innere Verbindung der Sätze. Am glücklichsten aber ist er, wenn er sich dort, wo es der Text erlaubt, als gläubig gestimmter Lyriker geben darf. Dieser tritt bei dem weit persönlicher gehaltenen Bamberger „Miserere“, das in der musikalischen Anlage der Messe ähnelt, viel stärker in Erscheinung. Hier kann man nicht mehr von einem „Gesellenstück“ reden. Denn Hoffmann steht auf der Höhe satztechnischen Könnens. Er ist vollends ins Frührot der Musikromantik getreten. Sein Werk lebt sich in starken Gegensätzen aus. Zum kontrapunktischen Pathos gesellt sich nazaritischer Klangzauber. Dabei spürt man die geistige Einheit des Ganzen unmittelbar, und von der Zerknirschtheit des Anfangs bis zum triumphalen Schluß mit dem Ruf „Jerusalem“ sind die Sätze durch thema-

tische Beziehungen jetzt noch deutlicher miteinander verbunden.

Die Bamberger Uraufführungen, obschon mit bescheidenen Mitteln unternommen, stellten dem künstlerischen Eifer Paul Gumbrechts und seines kleinen „Dank St.=Getreu=Chores“ ein gutes Zeugnis aus. Gewiß blieben bei den Gesangssolisten einige Wünsche offen, auch war das aus Bamberger Sinfonikern gebildete Orchester zu klein und hatte für die Gesamtproben zu wenig zur Verfügung gestanden. Trotzdem bekam man eine Ahnung von der Bedeutung und Eigenart der Kirchenmusik eines Komponisten, der als Wegbereiter der deutschen Musikromantik seinesgleichen nicht hat.

Erwin Kroll

Rossini und Pergolesi

Zu neuem Leben erweckte Opern in München

Der internationalen Verdi-Renaissance folgt eine Rossini-Renaissance. Seine in Vergessenheit geratene, im vergangenen Jahr von Karlheinz Guthem aus dem Archivschlaf aufgestörte und zu neuem Leben erweckte Buffo-Oper „Der Graf Ory“ erlebte – 130 Jahre nach ihrer Uraufführung – ihre mit starkem Beifall aufgenommene erste Wiedergabe in München. Der Inhalt ist eine Spöttereie von Offenbachscher Frechheit: Graf Ory, ein Schürzenjäger, stellt einer Gräfin, deren Mann auf Kreuzzugsfahrt ist, in tollen Verkleidungen – bald als ehrwürdiger Eremit, bald als fromme Pilgerin – nach. Das führt zu pikanten Verwechslungs- und grotesken Vermummungsszenen. Merkwürdigerweise geraten fast sämtliche Personen in die Nachbarschaft Mozartscher Gestalten. Im Grafen Ory und seinem Gefährten erkennen wir unschwer Don Giovanni und Leporello wieder, sein Page erinnert an Cherubin und die Beschließerin der Gräfin an Marcellina.

Die Musik ist echter und bester Rossini, ein luftiges, graziles Geplauder, in der Qualität kaum hinter dem „Barbier“ zurückstehend. Das Element der Bewegung feiert Feste. Diese federleichten Rhythmen, diese sprühende, sprudelnde, quecksilbrige Musik der hurtigen, kleinen Noten, die keine Zeit haben, sind ein einziges, übermütiges Gelächter. Rossini fühlt nicht mit den Personen seiner Komödie, sondern er lacht mit ihnen, ja, er verlacht sie. Komik ist für ihn fast noch identisch mit Grazie und Zierlichkeit. Gleich Schwärmen munterer Vögel läßt er seine leichtsinnigen Tonfolgen ausfliegen. Selbst die getragenen und elegischen Partien, hier häufiger als im „Barbier“, behalten immer einen anmutigen und letzten Endes heiteren Charakter. Einige Male macht es sich Rossini bequem und „leiht“ sich, zu faul zur Neukomposition, Melodien aus seinen früheren Werken. So nimmt er für die Schilderung eines frechen Weindiebstahls ganz einfach eine Schlachtmusik aus seiner Oper „Die Reise nach Reims“.

Der Bühnenbildner Max Bignens zauberte ein elegant gegliedertes Phantasiemittelalter auf die Bühne des Gärtnerplatztheaters, mit reizvollen anachronistischen Gobelins und Prospekten, die in satten Farben den Geist der Miniaturen der Manessischen Hand-

schrift widerspiegeln. Der Regisseur Günter Roth hielt das Spiel immer in Fluß, immer in der Schwebelage der Ironie, ohne jedoch die Konvention wirklich zu sprengen und Außergewöhnliches zu erreichen. Wie hat sich der verstorbene Gärtnerplatztheaterintendant Duvoisin bei ähnlichen Werken von den Bewegungsimpulsen der Musik zu einer geradezu tänzerisch durchstilisierten Regie beflügeln lassen!

Die Oper ist ein wahres Paradestück für Sänger-
virtuosität und Sängereitelkeit; sie erfordert geradezu Akrobaten des Stimmbandes. John van Kesteren singt als Graf Ory kokette Koloraturen und stieg mit Vergnügen zum hohen C und sogar D hinauf. Auch die Gräfin ist reich mit Ziergesang bedacht, den Sari Barabas mit der ihr eigenen Verve hinlegte. Kurt Eichhorn dirigierte mit großem Elan, sorgte für Rossinisches Brio und Rossinischen Wohlklang.

*

„I Commedianti in Musica“, Italiens einzige Kammeroper, beschloß den Reigen internationaler Gastspiele während der Münchner 800-Jahr-Feier. Dieses fast ausschließlich aus jungen Kräften bestehende Ensemble, das in Como stationiert ist und eine Art Nachwuchs Bühne für die Mailänder Scala darstellt, führte erstmals in Deutschland „Der verliebte Bruder“, eine selbst Kennern kaum dem Namen nach bekannte Oper Giovanni Pergolesis, des genialen italienischen Vorläufers Mozarts, auf. Was dieser große Meister der neapolitanischen Schule, der als Sechszwanzigjähriger sterben mußte — ausgenommen Büchner war keiner ähnlich starken Schöpferkraft ein so kurzes Leben beschieden —, uns noch hätte schenken können, ermißt man erneut, wenn man dieses erst vor kurzem wieder aufgefundene Werk hört.

Sich in der intrigenreichen Handlung zurechtzufinden, ist nicht leicht. Sie entspinnt sich um einen jungen Mann, der in zwei Schwestern verliebt ist, ohne sich für eine von ihnen entscheiden zu können. Der Konflikt löst sich auf einfachste Weise: es stellt sich heraus, daß sie alle Geschwister sind. Was in Schillers „Braut von Messina“ tragisches Schicksal ist und in die Nachbarschaft antiken Oedipus-Verhängnisses gerückt wird, hier ist es Anlaß zu liebessehnüchtigen Arien und buffonesken Situationen.

Die tändelnde, schmachtende und von einer köstlichen Heiterkeit durchsetzte Musik besitzt alle Vorzüge italienischer Zierlichkeit, Sinnlichkeit und feinen Witzes. Sie ist adlig in der Melodieführung, kraftvoll und einfach in der Harmonik, voller Charme in der glänzenden Charakterisierung der einzelnen Personen. Dabei, mit welch erstaunlich geringen Mitteln arbeitet diese Musik, wie funkelt und glitzert sie noch nach 200 Jahren!

Die „Commedianti in Musica“ machen ihrem Namen alle Ehre, sie spielen mit einem echt italienischen komödiantischen Elan, mit einer stets spürbaren Freude an der naiven Theatergeste. Sie verstehen es, ihr Spiel immer frisch und gleichsam wie improvisiert erscheinen zu lassen. Dabei achten sie auf Ensemblegeist; niemand hält sich zurück und niemand spielt sich in den Vordergrund. Das Bühnenbild bewegte sich in den Grenzen eines etwas verstaubten romantischen Realismus, der nun mal für die italienische Oper typisch ist. Man wunderte sich, wieviel an üppig grünem Wald dabei in die karge neapolitanische Landschaft verpflanzt wird. Den verliebten

Bruder sang Carlo Franzini mit angenehm schmelzendem Tenor. Am Pult stand Gianfranco Rivoli, der für lebendigen, von Historismus nicht angekränkelten Klang sorgte und mit südlich sprechender Gestik dem Orchester seine dynamischen und agogischen Intentionen vermittelte.

H. Schmidt-Garre

FUNK

Waltershausens »Gräfin von Tolosa«

Der Bayerische Rundfunk bemüht sich nicht nur um bequeme Übertragungen gängiger Werke oder um Sendungen der Avantgarde, sondern gibt auch dem Schaffen führender Persönlichkeiten kultureller Übergangsepochen Raum. Zu den drei berühmtesten Vertretern der Spät- und Neuromantik Deutschlands — Richard Strauss, Hans Pfitzner und Max Reger — gehört die universelle Persönlichkeit Hermann Wolfgang Sartorius von Waltershausens, des Schöpfers der unvergessenen Oper „Oberst Chabert“. Zur Zeit Sigmund von Hauseggers stand dieser Mann als Direktor und ordentlicher Professor mit an der Spitze der Münchener Akademie der Tonkunst und damit des Münchener Musiklebens. Er komponierte, schrieb seine eigenen Textbücher, lehrte Musikgeschichte und Ästhetik, dirigierte und hatte sich — einseitig gelähmt — eine eigene pianistische Technik entwickelt. Noch wenige Jahre vor seinem Tod arbeitete er — dessen ganze Hingabe immer der Jugend gegolten hatte — am Aufbau des Internationalen Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland mit. Außer Liedern und dem schon erwähnten „Oberst Chabert“ hört man heute nur noch selten Werke dieses Meisters. Um so erfreulicher war die Begegnung mit seinem nachgelassenen Opus, der „Gräfin von Tolosa“.

Nach der Vollendung seiner umfassenden „Dramaturgie der Oper“ wandte sich Waltershausen noch einmal der Oper zu und schrieb im Jahre 1935 die „Gräfin von Tolosa“. Den Stoff entnahm er zwei Erzählungen der Gebrüder Grimm, verschmolz sie jedoch zu einem einheitlichen Ganzen. Schon das knappe Vorspiel ist durchsetzt mit spanischer Folklore, die die nach Spanien verlagerte Handlung ahnen läßt. Der Stil der meisterhaft gearbeiteten Partitur trägt alle Anzeichen eines entwicklungsgeschichtlichen Interregnums. So stehen Einflüsse des Verismo, der Wagnernachfolge und erste, erregende Lichter des Expressionismus dicht nebeneinander, ohne jemals der Individualität Waltershausens zu entbehren. Erich Kloss, der die Uraufführung dirigierte, hatte die Funkfassung zusammengestellt, und Alfons Ott machte in einer sehr konzentrierten, auf das Wesentliche gerichteten Einführung die Stellung Waltershausens und der „Gräfin von Tolosa“ deutlich. Das Ensemble hatte unterschiedliches sängerisches Niveau: Ursula Rhein (Bianca), Hanne Münch (Estefania), Veronika Hilpoltsteiner, Renate Kleberg und Teresia von Zumbusch (drei Hofdamen), waren ein gutes Stück den Herren Josef Jamitzky (Romeo) und Ernst Wagner (Ferrando) überlegen. Die Münchener Philharmoniker spielten mit gewohntem Format.

Karl-Robert Danler

Neue Funkopern in Stuttgart

Der Funkopern-Zyklus des Süddeutschen Rundfunks, um den es eine Zeitlang stille geworden war, wurde nun mit zwei dramaturgisch recht gegensätzlichen Werken fortgeführt: der „Opera giocosa für den Rundfunk“ „Zirkus Carambas“ von Heinrich Feischner (Idee und Text Werner Illing) und dem „radiophonischen Musical“ „Der Herr vom andern Stern“ von Rolf Unkel, Text ebenfalls von dem Initiator der Reihe, Werner Illing.

Die Hörer, die an diesen beiden Versuchen die innere Gesetzmäßigkeit der Gattung Funkoper ablesen möchten, dürften dabei erneut zu der Überzeugung gekommen sein, daß es eine allgemeine Verbindlichkeit spezieller dramaturgischer, „funkeigener“ Gestaltungsgrundsätze auf diesem Gebiet nicht gibt. Bezüglich der Handlung zeigte sich, daß man hier mit Vorteil an Stelle realistischer Spielsujets dramatisch-symbolistische Vorwürfe surrealer Art verwenden kann. So geht das Libretto zum „Zirkus Carambas“ auf eine ehemals in der „Neuen Zeitung“ veröffentlichte Kurzgeschichte zurück; die mit der Dummheit verbundene Dämonie des Machtwahns wird durch die reine Liebe bezwungen, das Schlußwort sagt es ganz deutlich: „Herrschaften, laßt euch nie mehr dressieren, in keinem Zirkus.“

Im Mittelpunkt des Geschehens steht die Dompteuse Arabella, die der Todesfahrer Silvio liebt und der auch der Direktor Carambas eifrig nachstellt. Als ihn die gewaltige Frau Direktor bei einer solchen Gelegenheit in Arabellas Garderobe stellt, zeigen sich zum ersten Male die ungewöhnlichen Fähigkeiten der Dompteuse auch auf dem Gebiet der Suggestion. Carambas beschließt sofort, mit Hilfe der von Arabella ausgeübten Massensuggestion politische Macht zu gewinnen. Sein Ziel ist es, die Revolution in Nullitanien in die Hand zu bekommen und das Reich Diktaphonien aufzurichten. In diesem Augenblick greift Silvio ein und fordert Arabella auf, sich nicht für Carambas' Schurkerei herzugeben. Sie soll die Peitsche, das Symbol ihrer Macht, wegwerfen. Da hat Carambas einen Einfall: Arabella soll auch Silvio dressieren und ihn auf dem hohen Turmseil balancieren lassen. Zögernd geht die Dompteuse darauf ein, aber als sie bemerkt, daß der junge Todesfahrer nicht von der Kraft ihres Willens gehalten wird, sondern nur von dem Opfermut seiner Liebe, wird sie sich selber ihres Gefühls für ihn bewußt. Nur noch einmal braucht sie ihre Fähigkeiten, um Carambas „im Kreise seiner eigenen Dummheit“ paradiere zu lassen. Der baltische, in Reval geborene Komponist Heinrich Feischner ist Grabner-Schüler, zeigt aber weit stärkere Einflüsse der neueren russischen Meister Prokofieff und Schostakowitsch. Seine Partitur ist — eine Seltenheit bei einer Funkoper — völlig durchkomponiert und für ein relativ großes Orchester geschrieben. Ent-

sprechend der Handlung selbst muten die ersten Nummern noch etwas konventionell an, wobei dem jazzhaft-gestisch wiedergegebenen Zirkusbetrieb Arabellas Fiaker-Milli-Koloraturen und Vokalisieren gegenüberstehen. Viel beachtlicher sind die späteren Partien, so die Liebesszene mit dem bukolischen Summchor und der zarten Lyrik, Arabellas Hochmutsarie und die Revolutionsmusik mit dem hymnischen Ausklang. Der Komponist plant eine Bühnenaufführung. Die Aufführung unter Hans Müller-Kray, mit dem Textautor als Regisseur, Lore Paul als Arabella, Horst Günther als Carambas und Fritz Wunderlich als Silvio hatten Format.

Die Bezeichnung „radiophonisches Musical“ für das zweite Werk ist neu und nicht ohne Problematik. Der Komponist Rolf Unkel wollte hier nach seinen eigenen Worten nicht mehr oder weniger geben als „stilisierten Kitsch“. Könnte man das Stück Feischners durchaus eine „große Funkoper“ nennen, so liegt hier ein parodistischer Sketsch vor, der mit sieben Musikern auskommt. Dabei überwiegen moderne Tanzsätze, die in der Art vielfach an Kurt Weill erinnern, so etwa das Chanson „Armer Hund, der immer draußen steht“ oder der Song „Er band den Säbel an die Hüfte“.

Der Stoff ist schon in dem etwas mißglückten Hilpert-Film mit Heinz Rühmann verwendet worden. Es handelt sich um einen vom Himmel gefallenen jungen Mann, der mit seiner kleinen Freundin Flora, einer Textilarbeiterin, glücklich werden möchte. Aber ähnlich wie im Falle der Dompteuse will man sich seiner überirdischen Fähigkeiten bedienen. Ehe er gar verhaftet werden soll, schwingt er sich wieder zu seinem Stern empor. — Der Komponist am Pult und der Textautor als Regisseur sorgten für eine zügige Aufführung, aus der Eric Schumann als Herr vom andern Stern und Karin Schlemmer als Flora herausragten.

Hans Georg Bonte

FERNSEHEN

Die Bernauerin

Von welchem bildkräftigen Geiste die Regie Gustav Rudolf Sellners bei Carl Orffs „Bernauerin“ (ein „bairisches Stück“) sein würde, ergab sich schon aus der Erinnerung an seine hervorragende Fernsehinszenierung der „Klugen“ (1955). Freilich gleichen sich beide Werke in ihrem musikalischen Temperament nicht, und diesmal war Sellner weit stärker auf lange Strecken angewiesen, in denen die Bildführung entweder die Musik zu illustrieren hatte oder ganz vom Text her auszuarbeiten war. Auch dabei kamen seine Imaginationen so suggestiv auf den Bildschirm,



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



wie wir es im Deutschen Fernsehen selten sehen können. Sein Stil ist gekennzeichnet durch lapidare Bildsymbolik und frei von jeglichem Beiwerk.

Die „Bernauerin“ ist fast ausschließlich auf das deklamierte Wort gestellt; die vokalen wie instrumentalen Partien bilden im Sinne einer Bühnenmusik nur den Klanghintergrund der balladenhaft stilisierten Szenen. So ergibt sich vom Rhythmus des Textes her eine klare Gliederung in zumeist ruhigster Konzentration. Sellner drängte nicht. Zum Beispiel kam die lange Passage des Liebesgesprächs am Fenster bei Sonnenuntergang, das der junge Herzog Albrecht mit seiner Agnes führt, in einem bildlichen Adagio, wie man es sonst kaum dem Auge zumuten kann, ohne die Spannung zu zerstören. Ähnlich waren die Einzelgespräche der Münchner Bürger: herrliche Charakterköpfe (in Groß), deren ernste Züge den magisch-mittelalterlich lastenden Tonfall des Werkes ausprägen halfen. Und wenn gegen den Schluß hin der Kanzler (Hans Baur) dem jungen Albrecht den Tod seines Vaters meldet und ihm das Zepter überbringt, so vertrug dieser dramatische Gipfelpunkt es durchaus, daß Sellner ihn in einer stummen Passage mit der enormen Spannungsdauer von über sechzig Sekunden darstellen ließ. Ein Zeichen für die Erfüllung der dramatischen Situation und ihrer optischen Ausdeutung.

Es war einzigartig schön und überzeugend, wie Sellner die Großaufnahme benutzte, ohne sie zu strapazieren. Das menschliche Antlitz, das Holzgebälk, der Hut, der Kleiderständer, Finger, die eine Urkunde mit Wachs versiegeln — alles trug dazu bei, die symbolische Komponente der Orffschen Konzeption darzutun.

Nur an einer Stelle gab es ein geringes Mißverhältnis, an dem offenkundig wurde, wie großartig die Regie alle anderen Klippen einer banalen Bildillustrierung zu umgehen wußte. Als der junge Herzog (bei „Wo ist die Bernauerin?“) vom Volke die Antwort erhält: „Reiter san kummen, kummen bei Nacht, die ham's ins Wasser 'nein 'zwungen!“ Hier waren seinem Kopf die Köpfe der Umstehenden zu nah, zu intim mit seinem Schicksal, und das vertrug sich nicht mit der in Männerchor-Quartsextakkorden gegebenen Antwort. Es wäre angegangen, wenn das Volk die Antwort so nahebei nur gesprochen oder geflüstert hätte — oder aber, wenn gesungen, dies von fern her erfolgt wäre, wie vom Marktplatz her, wo der schlimme Vorgang, zu bloßer Neuigkeit herabgemindert, als volkstümlich-leieriger Singsang von Mund zu Mund weitergegeben wird. (So, scheint mir, mag Orff die Stelle gemeint haben.) Hier aber war plötzlich Opernluft, Bühnenstilisierung, die nicht hineingehörte. Theatralisch wirkte auch der langsame Trauerzug, gegen Ende; hier hätte die Füße zu zeigen genügt.

Agnes Bernauer wurde sehr verhalten und ausdrucksstark gegeben von Margot Trooger. Ihr zur Seite erschien der junge Herzog Albrecht von Maximilian Schell im Lyrischen beschwingt, manchmal etwas herb, im Leidenschaftlichen kräftig-jünglingshaft. Gewaltig eifernder, geifernder Fanatiker: der Mönch, ausgezeichnet von Ernst Ginsberg dargestellt. Außerdem viele sprachlich scharf profilierte Einzelleistungen. Das Szenenbild von Walter Dörfler war ganz auf mittelalterlich schweres Holz- und Schnitzwerk gebracht, adäquat dem Regiestil Sellners. Karl

List und Kurt Prestel als Leiter des Orchesters und Chors des Bayrischen Rundfunks sorgten für markante Wiedergabe der Musik.

Ernst Koster

VORSCHAU

Festspiele, Tagungen, Wettbewerbe

- März/April, 31. 3.—3. 4.: *Hattingen*, Ostertagung des Arbeitskreises für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik
- April, 4.—6. 4.: *Kassel*, Louis-Spohr-Gedenktage
- Mai, 1.—31. 5.: *Brüssel*, Concours musical international Reine Elisabeth de Belgique
- Mai, 15.—31. 5.: *Salzburg*, Musikalischer Frühling in Salzburg „Die Wiener Klassik“
- Mai, 18.—24. 5.: *München*, 3. Bundesschulmusikwoche
- Mai/Juni, 7. 5.—7. 6.: *Wiesbaden*, Internationale Mai-festspiele
- Mai/Juli, 7. 5.—15. 7.: *Florenz*, XXII. Maggio Musicale
- Mai/Juni, 12. 5.—3. 6.: *Prag*, Internationale Musikfestspiele „Prager Frühling“
- Mai/Juni, 19. 5.—3. 6.: *Bordeaux*, X. Musikfestspiele
- Mai/Juni, 30. 5.—21. 6.: *Wien*, Wiener Festwochen
- Mai/Juni, 31. 5.—14. 6.: *Stockholm*, VII. Stockholmer Festspiele
- Juni (genaues Datum liegt noch nicht fest): *Zürich*, Züricher Juni-Festspiele
- Juni, 5.—20. 6.: *Straßburg*, Internationale Musikfestspiele
- Juni, 6.—17. 6.: *Helsinki*, Sibelius-Festspiele
- Juni, 15.—29. 6.: *Paris*, Concours international Marguerite Long-Jacques Thibaud
- Juni/Juli, 15. 6.—15. 7.: *Amsterdam-Scheveningen*, Holland-Festival
- Juni/Juli, 20. 6.—2. 7.: *Granada*, VIII. Internationale Musik- und Tanzfestspiele
- Juli, 10.—31. 7.: *Aix-en-Provence*, XII. Internationale Musikfestspiele
- Juli/August, 1. 7.—31. 8.: *Dubrovnik*, X. Festspiele für Musik, Drama und Folklore
- Juli/August, 23. 7.—25. 8.: *Bayreuth*, Richard-Wagner-Festspiele
- Juli/August, 23. 7.—1. 8.: *Bayreuth*, Lehrgang des Arbeitskreises für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik e.V.
- Juli/August, 25. 7.—31. 8.: *Santander*, VIII. Internationale Festspiele
- August/September, (genaues Datum liegt noch nicht fest): *Athen*, Athener Festspiele
- August/September, 9. 8.—9. 9.: *München*, Strauss-Mozart-Wagner-Festspiele
- August/September, 15. 8.—9. 9.: *Luzern*, Internationale Musikfestspiele
- September (genaues Datum liegt noch nicht fest): *Jerusalem*, Internationaler Harfenwettbewerb
- September, 3.—13. 9.: *Besançon*, XII. Internationale Musikfestspiele
- September, 10.—30. 9.: *Venedig*, XXII. Internationale Musikfestspiele
- September/Okttober, 19. 9.—4. 10.: *Perugia*, XIV. Sagra Musicale Umbra
- September/Okttober, 20. 9.—6. 10.: *Berlin*, IX. Berliner Festwochen
- Okttober, 9.—12. 10.: *Kassel*, Kasseler Musiktage 1959

Bühne

Die westdeutsche Erstaufführung der Oper „König Hirsch“ von Hans Werner Henze ist für den 25. Mai während der Schwetzingen Festspiele geplant. Hans Zanotelli wird die musikalische Leitung übernehmen. Für Januar 1960 ist die Uraufführung der Oper „Rasputins Ende“ des amerikanischen Komponisten Nicolas Nabokov an der Wiener Staatsoper vorgesehen. Die deutsche Erstaufführung werden die Städtischen Bühnen Köln herausbringen. Eine Sinfonie Nabukovs wird Werner Egk beim IX. Internationalen Musikfest in Wien dirigieren.

Gerhard von Westermanns Oper „Prometheus“ wurde von den Städtischen Bühnen Dortmund zur Uraufführung für den Beginn der nächsten Spielzeit angenommen. Das Werk umfaßt vier Akte.

Eine unbekannte *Lehár*-Operette soll in Kürze in Paris uraufgeführt werden. Es handelt sich um ein Werk mit dem Titel „Christrose“, das im Budapester Nationalkonservatorium als Manuskript aufbewahrt wurde.

Kunst und Künstler

Reinhard Lehmann, der Intendant der Städtischen Bühnen Freiburg, wird seinen Vertrag mit der Stadt Freiburg über die Spielzeit 1959/60 hinaus nicht verlängern. Er begründete seinen Entschluß mit den jährlich wachsenden Etatsorgen und den dadurch bedingten künstlerischen Einschränkungen.

Als Oberspielleiter der Oper bei den Städtischen Bühnen Bielefeld wurde der jetzt an den Städtischen Bühnen Flensburg wirkende Friedrich Petzold für die Spielzeit 1959/60 berufen. Als neuen Ballettmeister und Ersten Solotänzer verpflichtete Bielefeld Erwin Hansen, der nach dem Kriege Ballettmeister in Oldenburg, Dresden und Zürich war.

Der künftige Kölner Generalintendant Professor Oscar Fritz Schuh hat den Berliner Regisseur Rudolf Noelte als Spielleiter für zwei Jahre an die Kölner Oper berufen. Der Grazer Kapellmeister Miltiades Caridis wurde für drei Jahre als Erster Kapellmeister verpflichtet.

Tatjana Gsovsky übernimmt vom 1. September an die künstlerische Leitung des Balletts an den Städtischen Bühnen Frankfurt. Sie wird daneben auch weiterhin an der Städtischen Oper Berlin tätig bleiben. Wolfgang Sawallisch wird vom Mai 1960 an Chefdirigent der Wiener Symphoniker.

Da der Hamburgische Generalmusikdirektor Joseph Keilberth mit Beginn der Saison 1959/60 musikalischer Oberleiter der Staatsoper München wird, übernimmt Wolfgang Sawallisch in Hamburg die Leitung von fünf Abonnementskonzerten sowie des traditionellen Bußtagskonzertes (Brahms' Requiem), Joseph Keilberth wird zwei Abonnementskonzerte und die „Matthäuspassion“ dirigieren. Weitere Konzerte werden von Leopold Ludwig, Pierre Derveux und Mario Rossi übernommen. Der Posten eines Hamburgischen Generalmusikdirektors ist bisher noch nicht besetzt worden.

Als hauptamtlicher Lehrer für Horn wurde Fritz Huth, zuletzt Erster Hornist am Staatsorchester Hamburg, an das Bayerische Staatskonservatorium der Musik Würzburg berufen. Huth hatte sich bereits früher als Musikpädagoge betätigt, so am Dresdner Konservatorium, an der Musikakademie Detmold und an der Hochschule für Musik Hamburg. Seit 1936 wirkt er bei den Bayreuther Festspielen mit.

Hugo Steurer, bisher Professor an der Musikhochschule Leipzig, wurde für das Hauptfach Klavier und Klavierkammermusik an die Staatliche Hochschule für Musik nach München berufen.

Richard Trunk wird am 10. Februar 80 Jahre alt. Er war Schüler von Knorr und Rheinberger und hat als Chorleiter in New York, Köln, vor allem aber in München, wo er zeitweilig als Nachfolger S. v. Haussengers Präsident der Akademie der Tonkunst war, auf dem Gebiet des Chorgesangs entscheidend gewirkt. Seine Chorkompositionen (etwa hundert opusnummern, dazu fast 200 Lieder) sind Zeugnisse der Letztromantik.

Der deutsche Musikwissenschaftler Dr. Richard Engländer, heute Dozent an der Universität Uppsala, wird am 17. Februar 70 Jahre alt. Er war Schüler Hugo Riemanns und Hermann Kretzschmars in Leipzig und Berlin und erhielt seine praktische Ausbildung am Leipziger Konservatorium. Er wirkte lange Jahre auch als Cembalist. Seine Schriften sind vornehmlich der Musikforschung des 18. Jahrhunderts gewidmet.

Professor D. Dr. Wilibald Gurlitt vollendet am 1. März sein 70. Lebensjahr. Der Jubilar, Schüler von Hugo Riemann, gehört zu den bedeutenden Vertretern der älteren Generation in der deutschen Musikforschung, die diesem Wissenschaftszweig das Gepräge gegeben hat. Durch die Wiedererweckung alter Instrumente in seinem Collegium musicum, den Bau einer Orgel nach dem Vorbild des Michael Praetorius in der Freiburger Universität (an der er seit 1920 lehrt), durch Aufführungen mittelalterlicher Musik hat er die stilgetreue Interpretation historischer Musikwerke aufgebaut und gefördert.

70 Jahre alt wird am 10. Februar Professor Michael Raucheisen. Der Jubilar war zunächst Geiger und Bratschist im Münchener Hoftheaterorchester unter Felix Mottl, ging dann erst zum Klavierspiel über und war für lange Jahre einer der gesuchtesten Begleiter für alle berühmten Sänger, Geiger und Violoncellisten.

Kammersängerin Luise Willer, eine der bekanntesten Sängerpersönlichkeiten Münchens, vollendete kürzlich ihr 70. Lebensjahr.

Professor Erwin Josewski, Detmold, vollendet am 5. Februar sein 65. Lebensjahr. Josewski war 1941 Leiter der Abteilung Musikerziehung an der Prager Karls-Universität, dann stellvertretender Direktor des dortigen Hochschulinstitutes für Musik.

60 Jahre alt wird am 17. Februar Dr. Dr. Franz Joseph Ewens. Nach juristischen und musikwissenschaftlichen Studien in seiner Heimatstadt Köln promovierte er zum Dr. jur. und Dr. phil. Ewens ist seit über dreißig Jahren Schriftleiter der Zeitschrift „Lied und Chor“ (früher Deutsche Sängerbundeszeitung), seit 1958 auch Geschäftsführer des DSB. Als Schriftsteller ist er durch zahlreiche Arbeiten auf dem Gebiet des Chorwesens bekannt geworden.

50 Jahre alt wird am 9. Februar Professor Harald Genzmer, Lehrer für Komposition an der Akademie der Tonkunst in München. Er komponierte Kammer-, Klaviermusik, zahlreiche Vokal- und Orchesterwerke sowie eine Reihe Instrumentalkonzerte (darunter zwei für Trautonium).

Rundfunk

„Die menschliche Stimme“, die neueste Oper von Francis Poulenc nach dem Einakter von Jean Cocteau, wird vom Dritten Programm des italienischen Rundfunks gesendet werden.

Im März wird die Oper „Der ferne Klang“ von Franz Schreker, anlässlich der 25. Wiederkehr des Todestages des Komponisten, zum ersten Male vom argentinischen Rundfunk in Buenos Aires gesendet.

Im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks Hamburg komponierte Wolfgang Fortner ein Werk für Sopran und Orchester: „Chant de naissance“. Die Urauffüh-

zung findet am 12. April in Hamburg statt (Gloria Davy, Sopran; Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter Hans Schmidt-Isserstedt).

Am 15. März spielt das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter Hans Schmidt-Isserstedt in Hamburg die Uraufführung der 7. Sinfonie von Karl Amadeus Hartmann.

Ein Zyklus von sieben Liedern für tiefe Männerstimme und Orchester von Hermann Reutter nach Gedichten des Isländers Laxness werden in der Woche zeitgenössischer Musik des Süddeutschen Rundfunks in Stuttgart im April unter der Leitung von Hans Müller-Kray uraufgeführt.

Konzert

Werner Egks Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ wird in der Neufassung unter Leitung des Komponisten während der Wiener Festwochen Anfang Juni 1959 uraufgeführt.

Wolfgang Schneiderhan hat den jungen schweizerischen Komponisten Armin Schibler beauftragt, für ihn ein Violinkonzert zu komponieren.

Bohuslav Martinu hat für die Zürcher Pianistin Margrit Weber eine „Fantasie concertante“ geschrieben, die Ende Januar von der Pianistin in Berlin mit den Berliner Philharmonikern uraufgeführt wurde. Für März ist die amerikanische Erstaufführung durch die Bostoner Philharmoniker unter Charles Münch geplant.

In einem Konzert Essener Künstler wird in Gelsenkirchen im April die „Musik für Klavier in Es“ (Sonate Nr. 7) von Erich Sehlbach durch Irma Zucca-Sehlbach uraufgeführt.

Heinrich Berg spielt am 23. März in Gelsenkirchen das Klavierkonzert von Artur Bliss in Erstaufführung für Deutschland.

Während der Festspiele in Wien wird Joseph Szigeti die „Geigenmusik“ von Werner Ege mit der Philharmonia Hungarica spielen.

Festspiele, Kurse

Beide Teile Deutschlands werden 1959 im Zeichen der Gedenkens an den 200. Todestag von Georg Friedrich Händel stehen. Als zentrale Veranstaltungen werden genannt die vom 11. bis zum 19. April in Halle (Saale) stattfindenden Händelfestspiele, die Händelfestspiele der Stadt Göttingen vom 27. Juni bis 5. Juli und der Händelfestakt in West-Berlin am 14. April, bei dem Ernst Peppings „Variationen über ein Thema von Händel“ uraufgeführt werden. In Halle sind an Händelaufführungen unter anderem die Opern „Admeto“, „Julius Cäsar“, „Poro“ und die Oratorien „Belsazar“, „Judas Makkabäus“ und „Messias“ vorgesehen. Gleichzeitig findet in Halle eine internationale musikwissenschaftliche Tagung statt. Göttingen will die Oper „Ariodante“, das Oratorium „Saul“ oder „Samson“ sowie zahlreiche Kammer- und Orchesterwerke Händels bringen.

Außer diesen repräsentativen Veranstaltungen finden im Händel-Jahr in vielen Städten des In- und Auslands Aufführungen verschiedener Werke des Komponisten statt. Von der Hamburgischen Staatsoper, dem Nationaltheater Mannheim und der Städtischen Oper Berlin wird das Oratorium „Belsazar“ szenisch dargeboten, während in München und Dresden das gleiche Werk konzertant aufgeführt wird. Die Städtischen Bühnen Heidelberg und Leipzig kündigen die Aufführung der Oper „Agrippina“ an. Vom Norddeutschen Rundfunk wird die Oper „Ezio“ gesendet, die auch von den Bühnen in Detmold, Gelsenkirchen, Cottbus und Schwerin gezeigt wird. Hannover ehrt

seinen ehemaligen Kapellmeister Händel (1710–1712) ebenfalls durch die Aufführung zahlreicher Konzerte und Zyklen des Komponisten. Außerdem soll die Oper „Xerxes“ und, mehrfach mit großem Ballett, Händels „Wassermusik“ gespielt werden. Die Bayerische Staatsoper München und das Stadttheater Zürich bringen „Deidamia“, während in Kassel, Braunschweig, Coburg, Krefeld und Saarbrücken die Oper „Rodelinde“ als Festbeitrag gewählt wurde. Dasselbe Werk überträgt auch der italienische Rundfunk.

Die Bach-Woche in Ansbach, die vom 26. Juli bis 2. August stattfindet, steht unter der musikalischen Leitung des Chefdirigenten der Bamberger Symphoniker, Joseph Keilberth. Für Solokonzerte wurden Ralph Kirkpatrick, New York (Cembalo), Aurele Nicolet, Paris (Flöte), Henryk Szerny (Violine) und Pierre Fournier (Violoncello) gewonnen.

Das Internationale Festival für Musik und Drama in Bergen, Norwegen, findet vom 29. Mai bis 14. Juni statt. In seinem Verlauf wird die Dreigroschenoper von Brecht/Weill mehrmals aufgeführt. Die Solistenkonzerte finden im ehemaligen Heim Edvard Griegs statt.

Das Städtische Konservatorium Berlin (Direktor Prof. Dr. H. J. Moser) eröffnet mit Beginn des Sommersemesters 1959 einen Sonderkursus der Kapellmeisterausbildung (Leitung Herbert Ahlendorf), dessen Absolventen die Möglichkeit gegeben wird, an dem Dirigentenpraktikum Herbert von Karajans, das der Senat Berlin West veranstaltet, teilzunehmen. Ziel ist in der Regel die Erteilung eines entsprechenden Abschluszeugnisses. Meldung beim Sekretariat des Städtischen Konservatoriums bis 15. April.

Verschiedenes

Bei der Kölner Generalversammlung der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik e. V. wurde der bisher amtierende Vorstand mit Professor Wolfgang Fortner (Präsident), Dr. Eigel Kruttge (Vizepräsident), Dr. Wolfgang Steinecke (Schriftführer) und Dr. Hanns Dierig (Schatzmeister) wiedergewählt. Die deutsche Jury hat für das Musikfest der IGNM in Rom (Juni 1959) sechs Werke ausgewählt, die der internationalen Jury vorgelegt werden: Orchesterphantasie von Boris Blacher, Nocturnos von Hans Ulrich Engelmann, Impromptus von Wolfgang Fortner, „Nachtstücke und Arien“ von Hans Werner Henze, „Raskolnikows Traum“ von Gisela Klebe und „Diagonalen“ von Gottfried Michael König. „Die Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht und Kurt Weill wird noch in diesem Frühjahr in Farbe neu verfilmt. Regie führt Helmut Käutner. Die Hauptrollen spielen Curd Jürgens und Giulietta Masina. Die Uraufführung soll im Herbst sein.

Für seinen neuen Hamlet-Film „Der Rest ist Schweigen“ hat Helmut Käutner das Ballett der Wuppertaler Bühnen und seinen Leiter Erich Walter für die tänzerischen Aufgaben verpflichtet. Käutner wird auch Aufnahmen im Wuppertaler Opernhaus vom Repertoire des Balletts machen.

RÜCKSCHAU

Bühne

Ende Januar ist die Oper „Titus Feuerfuchs“ von Heinrich Sutermeister am Stadttheater Saarbrücken aufgeführt worden.

Rolf Liebermanns Oper „Die Schule der Frauen“ wurde an der Louisiana State Universität unter der musikalischen und szenischen Leitung von Peter Paul Fuchs aufgeführt.

Hermann Heiss erhielt von dem Intendanten der Bielefelder Oper, Dr. Joachim Klaiber, den Auftrag, die Bühnenmusik zu der szenischen Vision „Die Tat“ von Pete Kissener zu schreiben. Die Uraufführung fand am 18. Januar statt.

Kunst und Künstler

Der niedersächsische Kultusminister Langeheine hat Yvonne Georgi, die Leiterin der Tanzabteilung der niedersächsischen Hochschule für Musik und Theater, zum Professor ernannt.

Den Titel Kirchenmusikdirektor verlieh die Leitung der Evangelischen Kirche Rheinland den Kirchenmusikern Dr. Gerhard Bork (Köln) und Gerhard Herwig (Essen).

Frau Professor Franziska Martlenssen-Lohmann, Düsseldorf, Leiterin einer Meisterklasse am Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf, wurde mit der Mozart-Medaille der Stadt Wien ausgezeichnet.

Erwin Piscator erhielt zu seinem 65. Geburtstag das Große Bundesverdienstkreuz.

Giselher Klebe (Detmold) und Hans Otte (Stuttgart) wurden zu Stipendiaten für die Villa Massimo in Rom ernannt.

Einen Förderungspreis in Höhe von 1500 DM hat die Stadt Nürnberg dem jungen blinden Komponisten Robert Saar (Kissingen) verliehen.

Der Geiger Wolfgang Müller, ehemaliger erster Konzertmeister des Pfalztheaters Kaiserslautern, wirkt seit April 1958 als Leiter einer Meisterklasse für Violine an der Kaiserlich-Japanischen Musik-Universität von Tokio. Auf einer Japan-Tournee des NHK-Staatsrundfunkorchesters spielte er das Violinkonzert von Beethoven, beim 400. Jubiläumskonzert des gleichen Orchesters trug er das Violinkonzert von Brahms vor.

Julia Drapal, die Primaballerina des Wiener Staatsopernballetts, hat sich mit einer Festaufführung der „Josefslegende“ von Richard Strauss nach 25jähriger Tätigkeit an der Wiener Oper von der Bühne verabschiedet. Die Tänzerin mußte ihre Karriere wegen einer Knöchelverletzung aufgeben.

Jakov Gotovac hat soeben einen komischen Einakter unter dem Titel „Stanac“ vollendet. Das Opernbuch gründet sich auf eine Ragusaner Renaissancekomödie aus dem 16. Jahrhundert von Marin Drschitsch.

Konzert

Die deutsche Erstaufführung von Martinus Oratorium „Gilgamesch-Epos“ fand am 1. Februar in Frankfurt statt.

Der Augsburger Tonkünstlerverband hat Ende 1958 ein „Studio für Neue Musik“ in Augsburg eingerichtet. Bei dem Eröffnungskonzert spielten Susi Lautenbacher (Violine), Reinhold Lampart (Klavier), Karl und Gertrud Kottermaier (Klavier), Helmut Fischer (Bariton) und Leonard Hokanson (Klavier) Werke von Hindemith (Sonate für Klavier zu vier Händen, 1938, Sonate für Geige und Klavier, 1938), Schönberg (Georg-Lieder), Dallapiccola (Due Studi für Violine und Klavier) und Henze (Sonate für Violine und Klavier, 1946).

Paul Hindemith dirigierte am 31. Januar in Pittsburgh die Uraufführung seiner „Pittsburg-Symphony“, die er zur 300-Jahr-Feier der Stadt geschrieben hatte.

Das Oratorium in vier Teilen „Der Lebendige“ von Johannes Driessler wurde in Bergisch-Gladbach am 25. Januar uraufgeführt unter Leitung von Paul Nitsche. Mitwirkende waren die Solisten Friederike Sailer, Johannes Feyerabend, Erich Wenck, ferner der Cäcilienchor Bergisch-Gladbach und die „junge philharmonie“ Hilchenbach.

Die „Sinfonischen Tänze“ (ritmica ostinata) von Josef Quinke wurden in Kassel uraufgeführt. Im gleichen Programm waren die „Fünf neapolitanischen Lieder“ von Hans Werner Henze (Solist: Horst Euler) zu hören. Damit wurde zum ersten Male ein Werk von Henze in Kassel aufgeführt.

Der slowakische Komponist Alexander Moyzes hat nach der Komposition seiner sieben Symphonien nun ein Violinkonzert geschrieben. Das dreisätzige Werk hat einen reich ausgearbeiteten Solopart, den der Solist der Slowakischen Philharmonie, Tibor Gašparek, bei der Uraufführung spielte.

Das Stross-Quartett (München) und das Loewenguth-Quartett (Paris) unternahmen in Gemeinschaft als Oktett im Dezember eine ausgedehnte Konzerttournee durch Italien. Sie spielten das Oktett von Mendelssohn, das Doppelquartett von Milhaud sowie Sextette von Brahms in den Städten Mailand, Rom, Florenz und Genua.

Der Cellist Elefterios Papastavro, Paris, gab mit der Pianistin Magda Rusy mehrere Konzerte in Westdeutschland. Unter anderem spielte er im Beethoven-Zyklus in Bonn und gab einen Abend in München während der 800-Jahr-Feiern.

Das Klavierduo Kurt Bauer/Heidi Bung kehrte von einer dreiwöchigen Tournee durch Südfrankreich und Spanien zurück. Es gab unter anderem in Toulon, Barcelona, Saragossa, Salamanca und Madrid Konzerte. Der zweite der beiden Madrider Abende umfaßte ausschließlich moderne Werke für zwei Klaviere.

Rundfunk

Am 1. Februar übernahm das österreichische Fernsehen in Direktübertragung eine Aufführung der Oper „Titus Feuerfuchs“ von Heinrich Sutermeister aus dem Opernhaus in Graz.

Ein Konzert der Sendereihe „Zeitgenössische Kammermusik“ des Bayrischen Rundfunks war Harald Genzmer gewidmet. Aus dem vielseitigen Schaffen des Komponisten waren die Sonate in C für zwei Altblockflöten und Klavier (Karl Bobzien, Sebastian Kelber, Hans Altmann), die erste Sonate für Violine und Klavier (Karl Freund, Harald Genzmer), die zweite Sonate in e-Moll für Flöte und Klavier (Karl Bobzien, Hans Altmann) und das Quartett Nr. 2 für zwei Violinen, Viola und Violoncello zu hören (Hammann-Quartett).

Am 30. Januar hielt der Hamburger Komponist Roland Kayn im Nachtprogramm des Norddeutschen Rundfunks einen Vortrag über „Erweiterungen und Grenzen des instrumentalen Klangs“. Es waren dabei Kompositionen von Boulez, Heiß, Cage, Evangelisti und in Erstsending die „Quanten“ von Kayn zu hören.

Der Einakter „Salon Choufleuri“ von Jacques Offenbach, eine Gesellschaftssatire, wurde vom Bayrischen Rundfunk gesendet. Es spielte das Südfunk-Unterhaltungssorchester unter Leitung von Emil Kahn. Die Einstudierung des Chors des Bayrischen Rundfunks übernahm Joseph Dahmen. Die Spielleitung hatte Paul Land, Curd E. Heyne und Emil Kahn besorgten die textliche Neufassung.

Alex Grimpes „5 Impressionen über Silber=Volksweisen“ für Bläserquintett und Streichquartett gelangten im SWF unter Willi Stech zur Uraufführung.

Musikerziehung

Auf Einladung des Comité de Documentation et de Liaisons Internationales konzertierte das Collegium instrumentale der *Badischen Hochschule für Musik Karlsruhe* unter der Leitung von Albert Dietrich im November in neun französischen Städten. Das Programm der elf Konzerte umfaßte Werke von Rosenmüller, Vivaldi, Pergolesi, Grieg, Karl Ditter von Dittersdorf und Hindemith. Dem Leiter des Orchesters, Albert Dietrich, wurde die Medaille der Stadt Lyon überreicht. Gleichzeitig wurde das Orchester für weitere Reisen in Frankreich und Spanien verpflichtet. Bei seinem Besuch in Köln spielte Prof. Johannes-Ernst Köhler von der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar an der Musikhochschule Köln Orgelimprovisationen über gegebene Themen. Er gab außerdem einen praktischen Lehrgang in Orgelimprovisation und hielt einen Vortrag über die Methodik der Improvisation in Unterricht und Studium.

Die staatlich anerkannte *Hochschule für Musik und Theater Heidelberg* eröffnete das Wintersemester mit einem Orchesterkonzert. Unter Leitung von Dr. G. F. Treiber spielte das Kammerorchester der Hochschule unter anderem die „Simple Symphony for String Orchestra“ von E. B. Britten.

Eine Weihnachtliche Musik veranstaltete das *Wiesbadener Konservatorium und Musikseminar* unter Leitung von Dr. Richard Meißner. Schüler der Anstalt trugen dabei Werke von Vivaldi (Concerto a-Moll für Violoncello und Orchester), Mozart (Konzert für Klavier und Orchester KV 107), Haydn (Kinder-Symphonie) und Richard Meißner (Christnacht, eine Kantate nach Richard Dehmel) vor.

Die *Westfälische Kantorei* (Chor der Westfälischen Landeskirchenmusikschule, Herford) hat auf Einladung der Zentralstelle für Evangelische Kirchenmusik Berlin (Professor Strube) als Vertreter der evangelischen Chöre der Bundesrepublik an dem diesjährigen „Weihnachtssingen“ in Berlin teilgenommen. Dazu waren etwa 3000 Chorsänger aus der Ostzone nach Berlin gekommen. Die Westfälische Kantorei gab mit ihren Gesangssolisten und Instrumentalisten unter Leitung von Wilhelm Ehmann je ein Kirchenkonzert in Ost-Berlin (Marienkirche), in West-Berlin (Matthäuskirche) und musizierte in der neuen Kongreßhalle, im Freien Sender Berlin und im Fernsehen.

Die *Tanzschule Ellanore Härdle=Munz* in *Karlsruhe* führte die „Cármina burana“ von Carl Orff szenisch auf.

Im *Musischen Heim* in *Mauterndorf/Lungau* (Österreich) fand Mitte Januar die erste Studententagung über musische Erziehung statt. Als Referenten waren gewonnen worden: Univ.-Dozent Dr. Karl Wolf (Graz), Prof. Dr. Roxane Cuvay (Salzburg), Dr. Haider (Institut für vergleichende Erziehungswissenschaft, Salzburg), Prof. Dr. Eduard Moser (Salzburg), Prof. Robert Schollum, Prof. Dr. Seifert (Salzburg), Prof. Dr. Rudolf Malik (Linz). Die Leitung der Tagung lag in Händen von Leopold Katt.

Vom *Realgymnasium Berchtesgaden* wurde das Oratorium „Der Messias“ von Händel aufgeführt. Es sang der gemischte Chor des Realgymnasiums unter der Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters Bad Reichenhall. Die Leitung hatte Studienrat Peter Blinzler.

Die *Rheingauschule* (Gymnasium) in *Geisenheim* lud zu einer Chorfeierstunde in die Heilig-Kreuz-Pfarrkirche ein. Unter der Leitung von Studienrat Peter

Dormann musizierten Schüler der Schule von Josef Haas „Christnacht, ein deutsches Weihnachtsliederspiel“, für Solostimmen, Sprecher, gemischten Chor und Orchester. Neben dem Chor und dem Orchester der Rheingauschule wirkten mit Gertrud Ullrich, Sopran, Margarete Craß, Alt, und Sprecher, Heinz Verfondern, Tenor, und Karl Mies, Baß.

Die 29jährige ehemalige Lübecker Musikstudentin Anneliese Schober erhielt in New York den zweiten Preis in dem von der Vereinigung amerikanischer Gesangspädagogen veranstalteten Wettbewerb „Sänger des Jahres“. Der Preis besteht aus einer finanziellen Zuwendung in Höhe von 200 Dollar, aus Einladungen zum Vorsingen bei der Metropolitan Opera und den Opernhäusern von Chicago und San Francisco und in einer Reise. Anneliese Schober, die 1955 nach den Vereinigten Staaten auswanderte, will das Geld zur Fortsetzung ihrer Studien an der Musikhochschule von Spartansburg verwenden. Sieger des Wettbewerbs wurde der amerikanische Bariton Calvin Dash.

Verschiedenes

Eine neuentdeckte Handschrift von Richard Strauss mit einem bisher unbekannten Larghetto für Klavier, einem Jugendwerk aus dem Jahr 1872, wurde von der Städtischen Musikbibliothek in München erworben.

Nach fünfwöchiger Dauer ist der *Berner Geigenprozeß* beendet worden. Der Schweizer Geigenhändler Henry Werro wurde zu einem Jahr Gefängnis mit Bewährungsfrist und zu einer Geldstrafe von 5000 Franken verurteilt, da er für schuldig befunden wurde, zwei neue Geigen als „Alte Meisterwerke“ verkauft und die Beschriftung von 12 Geigen, die er in den letzten 14 Jahren zu Preisen bis über 100 000 DM pro Stück verkauft hatte, geändert zu haben. In 21 Fällen wurde der Angeklagte wegen Mangels an Beweisen freigesprochen.

Gerhard Krause sprach vor den Wiener Philharmonikern und ihrem Dirigenten Herbert von Karajan während einer Orchesterprobe über seine Begegnung mit Jean Sibelius.

Schweizer Notizen

Das von Ernest Ansermet gegründete und seither ununterbrochen geleitete Orchestre de la Suisse Romande, das die ganze Westschweiz bespielt, hat am 30. November 1958 sein 40jähriges Bestehen begonnen.

Der Luzerner Stiftskapellmeister Albert Jenny hat sein Oratorium „Dem unbekannten Gott“, das er 1955/56 für den 125jährigen Cäcilienverein der Stadt Solothurn auf eine Dichtung von Herbert Meier komponierte, mit dem Brabanter Kammerchor s'Hertogenbosch für Holland erstaufgeführt.

Hans Rosbaud brachte am 2. Dezember 1958 in einem Musica-viva-Konzert der Zürcher Tonhalle die Sinfonie von Peter Mieg zur erfolgreichen Uraufführung.

Dem achtzigjährigen Komponisten Fritz Brun, einem gebürtigen Luzerner, ist der Kunstpreis der Stadt Luzern, dem Hausdirigenten des Winterthurer Musikkollegiums, Victor Desarzens, der Kunstpreis der Stadt Winterthur zugesprochen worden.

Der Zürcher Stadtrat hat den Komponisten und Dirigenten Paul Müller, Robert F. Denzler, Hermann Hoffmann und Hans Lavater die Nägeli-Medaille verliehen.

Der Pianist internationalen Rufes Walter Frey hat seinen Rücktritt als Leiter einer Konzertausbildungsklasse am Zürcher Konservatorium erklärt. Ebenfalls

zurückgetreten ist Karl Matthaai als Direktor von Musikschule und Konservatorium Winterthur. Frey und Matthaai gehörten den Instituten seit 1925 an.

Die Theologische Fakultät der Universität Basel hat die Dozentin der Schola Cantorum Basiliensis, Ina Lohr, eine gebürtige Holländerin, wegen ihrer Verdienste um die Kirchenmusik zum Ehrendoktor ernannt.

Zum Gedächtnis

Der Begründer und Organisator des deutschen Rundfunks, Staatssekretär a. D. Dr.-Ing. h. c. Hans Bredow, ist im 80. Lebensjahr in Wiesbaden gestorben. Ihm hat auch der internationale Rundfunk grundlegende Anregungen zu danken. Im Jahre 1921 schlug die Geburtsstunde des deutschen Rundfunks, als Bredow Staatssekretär im Reichspostministerium wurde. 1923 bildete sich die erste Programmgesellschaft, die am 29. Oktober 1923 mit einem Cello-Konzert zu senden begann. Bredow zog sich 1933 aus seinem Amt zurück, stellte sich aber 1945 sofort dem Wiederaufbau zur Verfügung, zunächst als Regierungspräsident von Wiesbaden, dann als Berater bei der Neuorganisation des deutschen Rundfunks.

Mimi Pönsen=Warmbrunn, die in den zwanziger Jahren bekannte Wagnersängerin, starb in Oberstdorf im Alter von 80 Jahren. Nach ihrer Bühnentätigkeit (sie gehörte zehn Jahre der Kölner Oper an) widmete sie sich der Gesangspädagogik und gründete in Oberstdorf ein Opernstudio.

Im Alter von 75 Jahren starb im Dezember in Aachen die bekannte Oratorien- und Liedsängerin Cläre von Conta. Sie hatte einst mit Max Reger, Hans Pfitzner und Richard Metz zusammen konzertiert.

Professor Hermann Unger ist am 31. Januar in Köln im Alter von 72 Jahren gestorben. Der in Kamnez geborene Komponist und Musikwissenschaftler war Schüler von Joseph Haas und Max Reger. Seit dem ersten Weltkrieg wirkte er in Köln als Lektor an der Universität und Dozent an der Hochschule für Musik. Sein kompositorisches Schaffen umfaßt Opern, Orchesterwerke und Kammermusik; als Schriftsteller ist Hermann Unger durch musiktheoretische und musikhistorische Werke (eine Reger-Biographie, ein Händel-Roman, eine „Musikgeschichte in Selbstzeugnissen“) sowie durch eine kritische Publizistik hervorgetreten. Kurz vor seinem Tod war ihm das Bundesverdienstkreuz verliehen worden.

Am 13. Dezember starb in Darmstadt 72jährig Kammer Sänger Heinrich Blasel. Von 1933 bis 1944 gehörte der vielseitig begabte Heldenbariton dem Ensemble des Landestheaters Darmstadt an. Er trat besonders in Wagnerpartien hervor.

Im Alter von 71 Jahren starb der ehemalige Münchner Musikdirektor Robert Tants. Ursprünglich wollte Tants Pianist werden, mußte aber seine Pläne nach einer Verwundung im ersten Weltkrieg aufgeben. Er wandte sich dann der Komposition zu und schuf Zwischenaktmusiken, Tänze und Ouvertüren für die Münchner Kammerspiele, denen er lange Jahre auch als Dirigent angehörte. Später wurde Tants mit den gleichen Aufgaben an das Staatsschauspiel berufen, wo er als Staatsschauspiel-Musikdirektor fast zwei Jahrzehnte wirkte. Für den Bayrischen Rundfunk schuf er eine Messe, ferner Lieder und eine Operette.

Der erste Intendant des „Süddeutschen Rundfunks“, Dr. Alfred Bofinger, ist im Alter von 67 Jahren am 2. Januar in Stuttgart gestorben. Bofinger gehörte seit über drei Jahrzehnten zu den Pionieren des jungen Rundfunks. Er führte die öffentlichen Konzerte in der

Stuttgarter Liederhalle ein und entwarf große musikalische Zyklen und literarische Reihen.

Am 27. November starb in Philadelphia mit 65 Jahren der Dirigent Arthur Rodzinsky. Nach Studien in Wien bei Emil von Sauer und Franz Schalk begann Rodzinsky seine Dirigentenlaufbahn in Lemberg. Durch Leopold Stokowski kam er nach Amerika, wo er führende Orchester leitete. 1937 stellte er für Arturo Toscanini das NBC-Orchester zusammen.

In Paris starb überraschend die seit vielen Jahren in Rom ansässige Pianistin Marcelle Meyer. Aus Belgien stammend, lebte und wirkte sie lange Zeit in Paris und war dem Kreis der „Six“ aufs engste verbunden. Sie war 62 Jahre alt.

Während einer Vorstellung der Operette „Eine Nacht in Venedig“ in der „Deutschen Oper am Rhein“ erlitt der 59 Jahre alte Bassist Anton Imkamp einen tödlichen Herzanfall. Der aus Münster in Westfalen stammende Sänger hat 1949/50 zunächst an den Städtischen Bühnen Düsseldorf unter der Intendanz von Gustav Gründgens und Walter Bruno Iltz und seit dem Bestehen der Rheinoper unter Dr. Hermann Juch sehr erfolgreich in Düsseldorf und Duisburg gewirkt.

Wolfgang Streiber, einer der hoffnungsvollsten Komponisten der jungen Generation, ist Anfang Januar im Alter von 24 Jahren in Hannover gestorben. Streiber, der von früher Jugend an gelähmt war, hatte sich in den letzten Jahren einen guten Ruf als Komponist erworben. Er hinterläßt eine größere Anzahl bisher noch nicht veröffentlichter interessanter Kompositionen und eine Oper „Michael Kramer“ nach Gerhart Hauptmann.

Joseph Haas am 19. März 80 Jahre

Aus diesem Anlaß veranstalten die Bayerische Staatsregierung und die Landeshauptstadt München vom 12. bis 15. März in München „Festliche Haas-Tage“. Die Gesamtleitung der musikalischen Veranstaltungen liegt in Händen von Fritz Rieger. Höhepunkt der Ehrungen bildet der Festakt am 15. März, bei dem der Präsident der Joseph-Haas-Gesellschaft, Prof. Dr. K. G. Fellerer, die Ansprache hält. Der Festakt, bei dem die „Ouvertüre zu einem frohen Spiel“, die „Schiller-Hymne“ und das „Te Deum“ erklingen, wird in Direktsendung vom Bayerischen Rundfunk übertragen. Eine Festaufführung des Oratoriums „Das Lied der Mutter“, vorgetragen von der Singgemeinschaft Rudolf Lamy, dem Philharmonischen Chor und dem Jugendchor der Münchner Philharmoniker, und ein Abend festlicher Kammermusik mit bekannten Solisten umrahmen das Programm. Weitere Festkonzerte in München planen der Hausmusikring des Tonkünstlerverbandes, die Staatliche Hochschule für Musik, die Städtische Singschule und der Bayerische Sängerbund. In Hamburg wird ein Joseph-Haas-Festkonzert stattfinden, dem sich als Mitwirkende Hanni Mack, Sopran; Hermann Prey, Bariton, die Altonaer Singakademie, die Hamburger Liedertafel, die Staatliche Jugendmusikschule und der Städtische Chor Hamburg zur Verfügung stellen. Auf dem Programm stehen „Te Deum“, die „Schiller-Hymne“, „Ein Deutsches Gloria“, „Zum Lobe der Musik“ sowie „Mailed“ und „Der Morgenwanderer“.

In vielen Städten Westdeutschlands werden von den örtlichen Musikschulen und Chorverbänden Joseph-Haas-Feiern abgehalten.

BÜCHER UND NOTEN

Riemanns Musiklexikon neu aufgelegt

H. H. STUCKENSCHMIDT

„Riemann, Musik-Lexikon.“ Herausgegeben von Wilibald Gurlitt. Zwölfte, völlig neu bearbeitete Auflage in drei Bänden. (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz. 1958. Personenteil A=K, 986 S., Subscriptionspreis 86,— DM.)

Bildung ist, wenn man weiß, wo es steht. Das Scherzwort kennzeichnet den heutigen Zustand einer Wissensausbreitung, die menschliches Fassungsvermögen längst überschritten hat. Selbst innerhalb einer Disziplin ist die Trennung des Spezialisten von den Nachbargebieten oft so drastisch, daß etwa der Historiker und der Systematiker sich kaum noch verständigen. Enzyklopädische Bildung muß auf Zusammenschau des Wesentlichen reduziert werden; das Detail rasch nachschlagen zu können, bleibt dem resignierenden Geistes hunger als letzte Zuflucht.

In solcher Situation hat das Wörterbuch eine neue Aufgabe. Es ist nicht mehr, was manche Enzyklopädisten in ihm sahen: Wissenschaft ad usum Delphini („hâtons-nous de rendre notre philosophie populaire“ mahnte Diderot die Zeitgenossen), sondern Wegweiser der Weisheit, Zusammenfassung des Faktenvorrats, soweit er buchenswert geblieben ist. Auch Lexika müssen, wie alle Wissenschaft, in gewissen Abständen neu geschrieben werden. Namen und Phänomene, die noch vor zwanzig Jahren bedeutend waren, haben sich überlebt; neuer Wissensstoff ist nachzutragen, neue Namen sind zu nennen.

Unsere Zeit neigt rascher, flüchtiger Unterrichtung zu; sie hat dem Popularlexikon Verbreitung gegeben wie keine zuvor. Im Bereich der Musik ist das besonders gefährlich, weil die Termini vielfach umstritten sind und sorgfältiger Revision und Darstellung bedürfen, soll nicht Wissensverwirrung entstehen. Die deutschen Verleger haben leider oft der Versuchung nicht widerstanden, auf wohlfeile Weise ungenaues oder schlecht geordnetes oder kritiklos aus anderen Nachschlagewerken übernommenes Wissen in lexikalischer Form zu verbreiten. Die Enzyklopädie in der Rocktasche, möglichst für den Preis eines Kinobilletts, ist ein unerreichbares (und übrigens gar nicht erstrebenswertes) Ziel. Andererseits leiden enzyklopädische Unternehmungen, wie das englische neunbändige Lexikon des Ingenieurs George Grove oder die monumentale, auf fünfzehn Foliobände geplante „Musik in Geschichte und Gegenwart“, die Friedrich Blume im Bärenreiterverlag ediert, an geringer Handlichkeit. Unentbehrlich für den Universitätsgebrauch, dürfen sie sich den Luxus der Breite auf Kosten praktischer Wendigkeit gestatten.

Der Riemann war 1882 das erste moderne Musiklexikon; er ist seither in weiteren zehn Auflagen erschienen, zuletzt 1929 mit 2101 Seiten, von Alfred Einstein auf den Stand der mittlerweile neue Wege gegangenen Musikwissenschaft gebracht. Doch hat

sich in dreißig Jahren die Lage abermals geändert. Der Wissensstoff ist, teils durch die Erkenntnisse der vergleichenden, teils durch die der naturwissenschaftlichen Methoden, ebenso rapid angeschwollen wie die Zahl der kennenswerten Namen durch das kulturelle Erstarken außereuropäischer Völker.

Als der Verlag Schott den großen Freiburger Musikwissenschaftler Wilibald Gurlitt für die Herausgabe einer neuen, zwölften Auflage gewann, waren die Vertragspartner sich über einen entscheidenden Punkt einig: der Riemann mußte auf drei Bände erweitert werden. Gurlitt, als ehemaliger Assistent Riemanns mit dessen Intention und Methode völlig vertraut, entschloß sich zu einer Teilung in Personenteil und Sachteil im Verhältnis 2:1. Nun liegt die erste Hälfte des Personenteils vor. Der Band, mit Noblesse und Schlichtheit ausgestattet, steht an Umfang denen von 1929 kaum nach. Der Schriftgrad ist etwas kleiner, die Type schlanker, so daß die Leserlichkeit keine Wünsche übrigläßt.

Gurlitt hat sich einen Stab von 95 auswärtigen Mitarbeitern gesichert; die neuen Artikel sind zum Teil signiert. Methodisch und formal ist die Individualität der Verfasser oft zu erkennen, da trockene Datenaufzählung zugunsten lebendiger Darstellung vermieden wird. Als Vorbild wissenschaftlicher Akribie ist der Geist des Herausgebers überall spürbar.

Von den Namen in der Ausgabe von 1929 ist eine Anzahl gestrichen; dafür sind neue in großer Menge hinzugekommen. So findet man nicht nur alle wesentlichen Komponisten, von Hans-Erich Apostel über Luciano Berio, Boris Blacher und Benjamin Britten bis zu Hans Werner Henze und Giselher Klebe, sondern auch Schriftsteller, wie Theodor W. Adorno, Dichter wie Bertold Brecht und Jean Cocteau, die am Bild der neuen Musik mitgeformt haben. Im Bereich des Jazz sind Musiker wie Louis Armstrong und Duke Ellington sachkundig behandelt worden.

Daß Lückenlosigkeit nicht erstrebt war und nicht erreichbar ist, deutet Gurlitt im Vorwort an. Für das zu erwartende Supplement möchte ich immerhin Gisèle Brelet, Carl Ebert, Antoine Goléa, Emil Hertzka, Friedrich Holländer und Heinz Joachim vorschlagen.

Ebenso wichtig wie die Darstellung neuerer Figuren ist die Revision früherer Artikel. Gerade darin bedeutet die Auflage einen mächtigen Schritt vorwärts. Riemanns Darstellung vom Leben und Werk Johann Sebastian Bachs ist immer als schwach empfunden worden. Der neue Bach-Artikel, von 8 auf 11 Spalten erweitert, bringt eine neue und klare Deutung, die z. B. die Köthener Zeit richtig bewertet. Das Werk wird in fünf Gruppen aufgeteilt, die Aufzählung aller Kantatenanfänge ist einer Hervorhebung

der charakteristischen Stücke gewichen. Auf ähnliche Weise sind die Artikel Beethoven und Brahms revidiert worden.

Völlig neu, fast ohne Anleihen aus alten Auflagen, sind die Beiträge über F.-J. Fétis (der mit besonderer Liebe gezeichnet wird), Forkel und Hindemith. Auch das Bild Guillaume Dufays erscheint durchaus neu. Der Hindemithartikel ist in der Verbindung von Faktenmaterial mehr als ein Lexikonbeitrag; er nimmt auf höchstem wissenschaftlichem Niveau wertend für den Komponisten Stellung. Ein Meisterstück lebendiger, durch Verschränkung wenig bekannter Fakten, zeitgenössischer Zitate und Eliminierung des Unwesentlichen plastisch wirkender Darstellung ist der Händelbeitrag. Hier spürt man — wie in den besten Arbeiten der französischen Enzyklopädisten im 18. Jahrhundert — die Leidenschaft des schöpferischen Wissenschaftlers: einen Gegenstand zentripetal zu schildern.

Die Aussprachebezeichnungen, gegenüber den älteren Auflagen noch differenziert, sind dem System der Association phonétique internationale angepaßt; in strittigen Fällen bezeichnen Unterpunkte die betonte Silbe. Durch Numerierung der Monatsnamen (5. statt Mai) wird Raum gewonnen. Riemanns Schreibweise für Tonarten (D=dur, D=moll) ist beibehalten, obwohl Einführung der modernen (d=moll, d. h. kleine Buchstaben für die Molltonarten) die Übersichtlichkeit erhöhen würde.

Der Gesamteindruck ist imposant. Soviel Gelehrtheit bei soviel Aufgeschlossenheit für den Geist der Gegenwart ist im Bereich der Lexikographie so selten wie in dem der Musikwissenschaft. Die Arbeit, literarisch wie verlegerisch, ist hohen Ruhmes wert. Sie reiht sich auf ihrem Spezialgebiet den berühmten deutschen Wörterbüchern würdig an.

Rudolf Stephan. „Neue Musik.“ Versuch einer kritischen Einführung. (Kleine Vandenhoeck-Reihe 49, 74 Seiten, 2,40 DM.)

Darstellungen zeitgenössischer Musik leiden zumeist daran, daß der Leser nur in Ausnahmefällen die Möglichkeit hat, die Werkinterpretationen am Objekt zu verfolgen. Rudolf Stephan druckt zunächst fünf einfache Fünf-Finger-Tonstücke von Strawinsky und Hindemith ab und zeigt an diesen wenigen Takten rhythmische und harmonische, formale und stilistische Eigenheiten, um aus konkreten Vorgängen die Stellung des Komponisten zum Tonmaterial zu beleuchten. Damit sind Kriterien gewonnen, die ein sicheres Fundament schaffen. Das bezeugt eine ebenso einfache wie plausible Formulierung: „Hindemith errichtet Diatonik auf der Grundlage der Chromatik, Strawinsky betrachtet Chromatik als Erweiterung der Diatonik.“

Wenn Stephan, der auch bei den Kranichsteine-Ferienkursen entscheidende Erfahrungen sammelte, bei Stockhausens Klavierstück III, das ebenfalls vollständig reproduziert wird, hinter der außerordentlichen rhythmischen Kompliziertheit, dem lebhaften dynamischen Wechsel nun jenseits der Zwölftöne-Technik bestimmte tonale Flächen herauschält, so wird daran deutlich, wie Stockhausens Strukturen selbst auf engem Raum zentriert sind, wie mit den Errungenschaften der letzten 50 Jahre, seit Debussy,

Skriabin und Schönberg, nicht zuletzt mit den Tritonus-Spannungen neue Elemente auf eigene Weise ausgewertet sind. Dabei ergibt sich, daß die „Reihe“ kaum mehr als ein abstraktes Schema ist, das nur als Voraussetzung für die Themen und die thematische Arbeit anzusehen ist. Auch hier ist mit genauen Hinweisen auf die Partituren eine bemerkenswert lesbare und überzeugende Darstellung erreicht, die diese nicht gerade einfache Materie ohne Schlagworte, ohne mysteriöse Verdunkelung durch Spezialausdrücke erkennbar macht. Das gilt selbst dann, wenn sich die Beziehungen im Vergleich zur traditionellen Musik erschwert haben.

Bezeichnend ein Satz: „Die entfernteren (komplizierteren) Beziehungen sind übergeordnet und erscheinen als das Normale, die einfachen dienen als Reizmittel.“ Das wird an Schönbergs späten Werken erhärtet, nachdem schon bei Debussy die Entwicklung von der Chromatik zur Diatonik an vielgespielten Klavierstücken oder bei Skriabin die Entfaltung des charakteristischen Tonmaterials aus einem Akkord gezeigt wurde. Nicht nur für die „neoklassizistische“ Musik wird das Beispiel Bachs oder Beethovens herangezogen und die Wandlung der Material-Arbeit sinnfällig. Die unabhängige Formenwelt des 19. Jahrhunderts, bei Beethoven, Bruckner und Mahler, wird auf ihr harmonisch-modulatorisches Schema untersucht und ihre heutige Ausgestaltung mit neuem thematischen Material dargetan. Wie ohne formtragende Harmonik in Schönbergs frühen Werken etwa die thematische Entfaltung ihren Höhepunkt erreicht, wird, auch als Voraussetzung für die späteren Generationen, an charakteristischen Einzeluntersuchungen evident.

Ein ausgezeichnetes, ein in jeder Hinsicht klärendes Buch, von dem nur zu wünschen wäre, daß Stephan diese Probleme nach dieser Grundlegung in größerem Zusammenhang behandeln und auch die jüngste Entwicklung, etwa die der elektronischen Musik, mit einbeziehen möchte. G. A. Trumpff

Das „Museum“. Einhundertfünfzig Jahre Frankfurter Konzertleben 1808 — 1958. Im Auftrage der Frankfurter Museumsgesellschaft herausgegeben von Hildegard Weber. (Verlag Waldemar Kramer, 159 Seiten.)

Mit einigem Amüsement lesen wir heute vielleicht, wenn das Frankfurter „Museum“ nach dem ursprünglichen, umfassenderen Sinn des griechischen Wortes seinen Zweck darin sieht, „durch wechselseitigen Ideenvertrieb ärmlicher Einseitigkeit entgegenzuarbeiten“. Wie überall, sind auch in der Mainmetropole die künstlerischen Wellentäler und -berge mit dem Zeitgeschehen in Politik, Wirtschaft und den geistigen Strömungen eng verknüpft: die Übersicht über die Konzertprogramme und ihre Spiegelung in der Presse geben dafür beredte Belege. Aber in dem „Museum“, das bald zur Museumsgesellschaft im eigenen Saalbau, aus dem Sitz aller Museen zu einem der führenden deutschen Konzertinstitute wurde, ist „diese edle Belustigung“ seit Telemanns unvergessenen Zeiten die verantwortungsvolle Aufgabe, „den aufstrebenden Genius gegen die Winterstürme zu schützen“, allen Fährnissen der Zeit zum Trotz oberstes Gebot geblieben. Das klingt noch bis in die soziologische Be-

trachtung Hugo Puetters über Tradition und Gegenwartsbewußtsein nach. Die großen Zeiten um Spohr und Clara Schumann, um Richard Strauss, Mahler, Mengelberg und Scherchen bis zu Georg Solti sind herausgehoben, auch der Unwille der Mitglieder über in Tradition verharrende Engherzigkeit nicht vergessen. Die Aufsätze und Verzeichnisse geben ein vielfältiges, fesselndes, kulturhistorisches Bild über 150 Jahre, Programme und Bilder machen diesen vorbildlich ausgestatteten Band zu einem unpräntösen Dokument — ein Dokument, an dem die Kurzlebigkeit mancher Werke und die Wandelbarkeit des Geschmacks ebenso abzulesen sind wie die über die Zeiten dauernden, mutigen künstlerischen Taten.

G. A. Trumpff

Orchestermusik

In dem durch seine Neuausgaben altitalienischer Kammer- und Orchestermusik bekannten Verlag *Guglielmo Zanibon*, Padua, sind mehrere Bearbeitungen für Streichorchester erschienen: eine in der Biblioteca Marciana, Venedig, aufbewahrte Klaviersonate von *Benedetto Marcello*, eingerichtet von *Ettore Bonelli*, und, in der Transkription von *Franco Michele Napolitano*, eine achdstimmige Canzone *Giovanni Gabriels* sowie eine Suite nach Klavierstücken und Concerti à quattro von *Alessandro Scarlatti*. Beide Bearbeiter haben sich der vollen Palette des modernen Streichorchesters bedient, also eine Methode angewandt, die erst das 19. Jahrhundert unter dem Eindruck der Möglichkeiten eines großen Klangapparates schuf. Deutlich spürbares Einfühlungsvermögen in den Stil der Zeit hat sie dabei geleitet, doch liegt es auf der Hand, daß der Charakter der Stücke mehr oder weniger starke Wandlungen erfahren mußte, besonders wenn es sich um die Übertragung von Klaviermusik handelte. So muß Marcellos Sonate in der pastosen Fülle eines reichen Streichersatzes mit Stimmverdopplungen und ausgehaltenen Orgelpunkten, in den sie Bonelli mit Geschick und der Erfahrung des Praktikers überführt, anders wirken wie im glitzernen Filigran des Cembalos. Behutsamer wird dagegen die Durchsichtigkeit Scarlattis in der einfacher gehaltenen Bearbeitung Napolitanos gewahrt. Verfeinerte Vortragsbezeichnung breitet zudem über die Stücke ein ihnen von Haus aus fremdes Kolorit und Pathos. Wenn auch die Originalvorlagen nicht zur Hand sind, ist doch unschwer zu errassen, was hinsichtlich Dynamik, Phrasierung und sonstiger Vortragsbezeichnungen hinzugekommen sein mag. Die Zusätze zu kennzeichnen war wohl drucktechnisch nicht möglich, auch nicht unbedingt erforderlich, da es sich um Bearbeitungen handelt. Daß die musikalische Substanz unter dem modernen Gewand nicht leidet, beweist am besten ihren tatsächlichen Wert und rechtfertigt die Bearbeitungsmethode der Herausgeber, besonders eindringlich in Gabriels herrlicher Canzone, der unter den vorliegenden Werken der Preis gebührt. Es ist zu verstehen, daß italienische Kammerorchester, wie auf den Partituren vermerkt ist, diese Bearbeitungen in ihr Repertoire aufgenommen haben. Der Absicht, einer strengem Historizismus fernstehenden Praxis in dieser Form die alten Meister zuzuführen, würden diese wahrscheinlich selbst ihre Zustimmung nicht versagen. Sorgfälti-

gere Korrekturen des Stiches wären zu wünschen gewesen.

In dem Concertino für Oboe und Streichorchester von *Arrigo Pedrollo*, ebenfalls im Verlag *Zanibon*, Padua, erschienen, finden Vertreter dieses Instruments ein Vortragsstück, das mit seinen gutliegenden Kantilenen und zierlichem Figurenspiel des Effekts bei einem größeren Hörerkreis gewiß sein dürfte. Pedrollo ist kein Neuerer, bewegt sich vielmehr in Thematik, Harmonik und einer romantisch-lyrischen Grundstimmung auf so hergebrachten Bahnen, daß man sich noch einmal besonders des „copyright 1957“ vergewissern muß. An die Durchdringung der Konzertform im Sinne unserer Zeit ist hier nicht gedacht, vielmehr besteht zwischen Solisten und Begleitung die Trennung alten Stils. Zart gewürzter harmonischer Schmelz und Melodieseligkeit rücken das Stück in den Bereich gehobener Unterhaltungsmusik.

Folker Göthel

Richard Engländer, heute wohl einer der besten Kenner und Erforscher der Dresdener Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, veröffentlicht in Nagels Musikarchiv Nr. 194 (*Nagels Verlag*, Kassel) ein *Flötenkonzert G-Dur* des Deutsch-Italieners *Johann Adolf Hasse*. Das spielfreudige Werk hat seine Stärke in den brillierenden Ecksätzen, während der kurze Mittelsatz (Grave) wenig inspiriert ist, nichtsdestotrotz hat die Flöte auch hier viel zu tun. In der sehr sorgfältig vorgenommenen Ausgabe sind einige Verzerrungen, dem Flötisten zur Erleichterung über dem System ausgeschrieben.

Christiane Engelbrecht

Im 7. Band der *Denkmäler rheinischer Musik*, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte im *Musikverlag Schwann*, Düsseldorf, legt *Ursel Niemöller* ausgewählte Instrumentalwerke von *Carl Rosier* vor, über den bisher außer spärlichen Notizen in den Musiklexika nichts Näheres bekannt war und dessen Leben und Wirken erst neuerdings eine Studie der Herausgeberin eingehender behandelt. Rosier (ca. 1640–1725) stammt aus Lüttich, ist bis 1673 in der Bonner Hofkapelle nachweisbar und wirkte ab 1700 als Dom- und Ratskapellmeister in Köln, wo er eine rege, fruchtbare Tätigkeit entfaltete. Die dargebotenen Proben seines instrumentalen Schaffens sind alle vor 1700 entstanden. In ihrer schlichten, vornehmen Haltung Spielmusik im besten Sinne des Wortes, erweisen sie Rosier als gediegenen Könnler, dessen Bekanntheit zu machen unbedingt lohnt. Als erstes Stück wurden ausgewählte Tanzsätze der 1679 erschienenen Sammlung „Antwerpsche Vrede-Vreugth“ zu einer Suite für drei Violinen angeordnet. Der auf dem Titel der Originalausgabe als „experter Violist“ bezeichnete Autor stellt technisch nur bescheidene Anforderungen, entwickelt aber hübsche melodiose Einfälle und setzt mit an Lully erinnernder Satztechnik alle drei Stimmen gleichmäßig ein. Der ausgeprägte Tanzcharakter der Sätze und die seltene Besetzung ohne Basso continuo empfehlen die Suite besonders für den Unterricht, wo sie zum Zusammenspiel von Geigern untereinander sehr willkommen sein wird. Eine Sonate für zwei Flöten, in der freie neben tanzmäßigen Sätzen erscheinen, ist, wie die Ausgabe von 1691 besagt, in italienischer Manier geschrieben, läßt aber eher französische Stilelemente erkennen. Auch

sie stellt anspruchslose Gebrauchsmusik dar, die ebenso auf anderen Instrumenten ausgeführt werden kann, aber doch am besten für Flöten paßt. Ein schönes festliches Stück ist die sechsstimmige Sonate für Trompete, Streicher und Basso continuo, erschienen 1700. Sie ist konzertierend angelegt und als selbständige Instrumentalform von besonderem Interesse. Homophone Satztechnik sowie die Beschränkung auf stereotypen Dreiklang-Bläserthematik und einen engen Tonartenkreis schließen zwar einen Vergleich mit den großen Meistern der Bläsersonate Pezel und Reiche aus, verhelfen dem Stück aber zu eindrucksvoller Wirkung. Da auch die Streicherstimmen deutlich vom Bläusersatz her konzipiert sind, liegt ihre Ausführung auf Blasinstrumenten nahe. In entsprechender Einrichtung könnte daher die Sonate eine Bereicherung des Repertoires von Bläserchören bedeuten.

Folker Göthel

Für Klavier und Orgel

J. S. Bach, Werke, Serie V/4: Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (138 S.), mit kritischem Bericht (124 S.), herausgegeben von Georg von Dadel- sen (Bärenreiter-Verlag, 1957).


Im Rahmen der Neuen Bachausgabe (NBA) erscheinen die beiden Notenbücher für Anna Magdalena Bach in einer mit vorbildlicher philologischer Akribie besorgten Ausgabe des Tübinger Bachforschers G. v. Dadel- sen, dem wir bereits bedeutsame Forschungen zur Chronologie und Echtheitsfrage der Werke Bachs auf Grund einer genauen Handschriftenforschung verdan- ken. Angesichts der ungeheuren Verbreitung, die das zweite Notenbuch (von 1725 und den folgenden Jahren) seit der Ausgabe von Batka gefunden hat, und der Rolle, die die darin enthaltenen kleinen Stückchen (gedeckt durch den Namen Bach) im Anfangsunterricht spielen, darf man gerade für diesen Band der NBA ein besonderes Interesse der Musikerzieher, nament- lich der Klavierlehrer voraussetzen. Besonders inter- essiert uns, wie weit es dem Herausgeber gelungen ist, für die anonymen Stücke den Verfasser ausfindig zu machen. Ich hatte in meiner Ausgabe (1950, Peters) die Vermutung ausgesprochen, daß diese Stücke sämtlich nicht von Bach seien, sondern von Kompo- nisten des Kreises um Sperontes. Dadel- sen ist es ge- lungen, für mehrere Stücke den jungen Ph. Em. Bach

als Verfasser nachzuweisen, nämlich für Nr. 16–19 (Marsch D-Dur und G-Dur, zwei Polonäsen in g-Moll) sowie für Nr. 27 (Solo per il Cembalo), für das ich Friedemann als Verfasser vermutet hatte, aber der Jugendstil beider Brüder ist ja weitgehend ähnlich. Bei Nr. 21 („fait par Mons. Böhm“) nimmt Dadel- sen sicher mit Recht an, daß damit nicht Georg Böhm aus Lüneburg gemeint sein kann, sondern ein anderer Ver- treter dieses Namens. Bei den noch unermittelten Nr. 3–5, 7–9, 14, 15, 22–24, 28, 36 vermutet Dadel- sen, daß sie ebenfalls von den älteren Söhnen Bachs stam- men. Daß das bekannte, innige Lied „Bist du bei mir“ wahrscheinlich Bach abgesprochen werden muß (nach Max Schneider wäre G. H. Stöltzel der Verfasser), ist schade. Die „Aria di Giovannini“ (Willst du dein Herz mir schenken) ist nach Dadel- sen sicher nicht von Bach, steht aber musikalisch so hoch über den übrigen Liedern Giovanninis, daß auch hier die Frage zunächst noch offen bleibt, wer dieses reizende Liebeslied kom- poniert hat. Bei der Aria in G-Dur (Thema der Gold- bergvariationen) nimmt Dadel- sen entgegen Schering, aber sicher mit Recht, Bach als Komponisten an. Der bunte Inhalt des Notenbüchleins erklärt sich damit, daß sowohl der gestrenge Vater, als die Gattin und die Kinder darin ihre Eintragungen machten; es war ein echtes und rechtes Hausmusikbuch der Familie Bach, aber nicht mehr.

Hermann Keller

Das 3. Heft der *Kleinen Klavierstücke* von Gertrud Willaert-Orff (B. Schott's Söhne, Mainz) ist etwa für die Mittelstufe bestimmt. Wie die beiden anderen Hefte ist es in erster Linie rhythmische und klangliche Übung. Rhythmisch wird besonders das Gefühl für den Grundschlag geschult; man weiß, wie schwer gerade dieses Maß von den Schülern beherrscht wird. Da aber hierauf der architektonische Aufbau in der Wiedergabe beruht, kann man es nicht wichtig genug nehmen. Klanglich wird — sehr erfreulich auf dieser Stufe — der ganze Klangraum des Klaviers auspro- biert. Die Zurückhaltung früherer klavierpädagogischer Werke in der klanglichen Übung ist überwunden.

Die Organisation der Stücke ist sehr einfach. Der Heranbildung des musikalischen Geistes wird nicht viel zugemutet. So würde man diese Stücke kaum als Übung für die Darstellung Neuer Musik ansehen dürfen, es sei denn für einen engen Bereich. Man muß immer wieder betonen, daß es an Einführun-



Rohr-Lehn
Flötenbüchlein für die Schule

zum Singen und Spielen

zugleich Anleitung zum Erlernen der Schulblockflöte in C

BAND I: Blöhen Schott (2001) BAND II: Euhon Schott (2001)

Hunderttausende

haben nach dieser bewährten
Anleitung das Blockflötenspiel
erlernt

Zwei Bände je DM 2,80

In jeder Musikalienhandlung vorrätig

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

gen in die Neue Musik, besonders ihrer seriellen Richtungen, im Unterricht fast gänzlich fehlt, und daß daher solche Versuche wohl dringender erwünscht wären als ein solches, an sich erfreuliches Spielbuch.

Jürgen Uhde

Klavier- und Orchestermusik von Tscherepnin

Man wird bei den „Songs without words“ von Alexander Tscherepnin, fünf Klavierstücken von altväterischer Verstaubtheit, an Griegs „Lyrische Stücke“ oder an Tschaikowskys „Die Jahreszeiten“ gemahnt. Mit ihnen hat Tscherepnin zwar nicht die Frische der Erfindung und die Plastik der Gestaltung, wohl aber die Vorliebe für die kleine persönliche Aussage gemein. Den gleichen Hang zum lebenswürdig Gestrigen im Ausdruck und in der simplen homophonen Faktur hat die „Suite for orchestra“. Sie besteht aus vier Sätzen — Idylle, Conflicts, Nostalgia, Rondo. Der erste Satz reiht exotisch klingelnde Glockenmusik, russisch volkhafte Melodik und Vogelruf-Imitationen aneinander, der zweite erweckt in seinem lebhaften Rhythmus Erinnerungen an den Tscherepnin der zwanziger Jahre, der sich damals mit seinem Vitalismus in die Nachfolge des jungen Strawinsky und Prokofieff reihte, der dritte Satz versinkt in Sentimentalität, und der vierte ist ein harmlos gefälliger konventioneller Schlußsatz. (Beide Werke im Verlag C. F. Peters Corporation, New York).

Helmut Schmidt-Garre

Die Herausgabe von Buxtehudes „Ausgewählten Werken für Klavier oder Cembalo“ dürfte ihren Anstoß durch die Wiederkehr des 250. Todestages dieses Meisters (1957) erhalten haben. Buxtehude ist vorwiegend als Schöpfer von Orgelwerken bekannt, und erst durch die Auffindung von 19 Suiten und 6 Variationen im Rygeschen Tabulaturbuch (1942 von Emil Bangert im Hansen-Verlag veröffentlicht) gelangte man in den Besitz von Klavierstücken. Auch bei den zweifellos aus einer jugendlichen Schaffensperiode stammenden acht Nummern, die Walther Haacke hier in Edition Breitkopf vorlegt, spürt man deutlich die Hand des Organisten; „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, „Auf meinen lieben Gott“ bieten dafür Beispiele. Wem es um ein weiteres Kennenlernen der Buxtehude-Werke zu tun ist und wer zugleich eine Vorstufe zu Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ erarbeiten will, möge die hier ausgewählten Nummern auf dem Klavier spielen. Die galante, spielerische Art der meisten Stücke — Toccata in G, Canzone in C und d — verlangen aber nach dem Cembalo- oder Clavichordklang. Cembalisten, die reizvolle Raritäten suchen, ist das Heft sehr zu empfehlen.

M. Leue

Karel Husa: Acht böhmische Duette für Klavier zu 4 Händen (B. Schott's Söhne, Mainz).

Unter diesen folkloristischen Kleinigkeiten befinden sich kostbare Sachen. Zauberhaft die Elegie. Wie hier einer Liedmelodie einige wenige visionäre Akkorde

beigegeben werden, das nenne ich Inspiration! Ähnlich wird „Der Abend“ gleichsam mit wenigen Strichen gezeichnet. Auch übermütige Stücke — das Scherzo und den Slowakischen Tanz — zu spielen, ist ein Vergnügen.

Walter Georgii

Rocco Rodio: Fünf Ricercari und eine Fantasia für Tasteninstrumente oder Harfe. Herausgegeben von Santiago Kastner (Edition Zanibon, Padua).

Rocco Rodio (ca. 1530—1615) wird in Riemanns Musiklexikon kurz erwähnt als Komponist von Vokalsachen (Messen, Madrigale) und einer „Regola per far contrapunto“; daß er auch einige (wenige) Instrumentalwerke geschrieben hat, war seither unbekannt. Die von Kastner entdeckten und mit einer sehr ausführlichen und aufschlußreichen Einleitung versehenen Werke waren 1575 in Neapel erschienen. Sie stellen eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnis süditalienischer Orgelmusik dar, von der aus Wechselbeziehungen zu Spanien, besonders nach Barcelona, nachweisbar sind. In der Tat haben diese Werke etwa gegenüber Cavazzoni und Merulo eine eigene Färbung; ihre Herausgabe durch Kastner ist von vorbildlicher Sorgfalt. Der Text des Vorworts ist italienisch und englisch.

Hermann Keller

Ingolf Dahl: Quodlibet on American Folk Tunes. („The Fancy Blue Devil's Breakdown“) für 2 Klaviere zu 8 Händen (C. F. Peters Corporation, New York, Frankfurt).

Eine seltene Besetzung, zu der aus verständlichen Gründen nur wenig Literatur existiert. Bis jetzt war den Interessenten lediglich Smetana mit einer Sonate und einem Rondo bekannt und lieb geworden. Nun erreicht uns aus dem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten und der unzähligen Klaviere ein neuer Beitrag, und dazu ein recht erfreulicher. I. Dahl wählt aus dem reichen Schatz nordamerikanischer Folklore vier in ihrer rhythmischen Vitalität einander ähnelnde Volkstänze und zwei langsame Volkslieder, kontrapunktiert sie materialgerecht miteinander und gewinnt aus dem Wechsel von „lebhaft — besinnlich“ eine siebengliedrige Rondoform (a—b—a—c—a—bc—a). Das Werk verlangt eine klare, dynamisch transparente Zeichnung (die der Komponist deutlich im Notenbild markiert hat), wird aber dann unfehlbar in seiner Wirkung sein.

Kurt Herrmann

Joseph Ahrens: Cationes gregorianae pro organo, 3 Hefte (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz).

Unter den Cantus-firmus-Arbeiten für Orgel blüht seit etwa 25 Jahren eine Sondergruppe wieder auf, die in früheren Jahrhunderten überwog und schon vor den Liedbearbeitungen gepflegt wurde: die Kompositionen über gregorianische Themen. Sie sind nicht auf Deutschland beschränkt und werden in Deutschland nicht nur von katholischen Komponisten geschätzt. Den gregorianischen Choral zu kennen, wird mehr

Goldklang-Blockflöten

in Ton und Ansprache immer hervorragend.

Nachweis von Fachgeschäften durch Heinrich Gill, Bubenreuth bei Erlangen

und mehr wieder von jedem Musiker erwartet, der den Anspruch auf gediegene Kenntnis seines Fachgebiets erhebt.

Joseph Ahrens, durch fast 30 Orgeltitel in der Fachwelt bekannt, hat wiederholt Orgelstücke über gregorianische Themen veröffentlicht. Waren es bisher Einzelwerke, so legt er jetzt eine Sammlung von 24 Stücken vor. Ähnlich wie er in dem Band „Das heilige Jahr“ einen Zyklus von Liedbearbeitungen zusammenfaßte, bietet er in den „Cantiones gregorianae“ einen Zyklus von Orgelsätzen über gregorianische Themen. Dabei ist für Heft 2 und 3 auch hier die Festfolge des Kirchenjahres das Gliederungsprinzip. Heft 1 ist dagegen dem Ordinarium missae gewidmet, zu dem Introitus und *Ite missa est* den Rahmen bilden. Gesangsartiger c.-f.-Vortrag, den der Titel vermuten läßt, ist nur gelegentlich zu finden. Meist werden die Melodien abschnittsweise in strenger oder freier Imitation gerade, umgekehrt oder rückläufig verarbeitet oder in Umspielungen aufgelöst. Die Ausnützung der verschiedenen Klangräume des Instruments und eine profilierte und mannigfaltige Rhythmik machen den Satz abwechslungsreich. In der farbenfreudigen, öfters bitonalen Harmonik läßt sich französischer Einfluß beobachten. Nach wie vor prägt indessen die motivische Arbeit den Stil, das harmonische Element ist im Vergleich zu Ahrens' früheren Kompositionen reicher und differenzierter geworden, bleibt jedoch dem linearen Gestaltungswillen untergeordnet.

Im Ausdruck bindet sich Ahrens nicht an die sparsame, oft formelhafte Sprache der Gregorianik. Als moderner Mensch und Musiker deutet er die inhaltsschweren Texte und zeichnet bald gebethafte Versenkung, bald hymnischen Jubel, bald aufschreckende Gerichtserwartung nach. Als Predigt an den heutigen Menschen, als Mahnung zur Besinnung auf Gottes ewiges Gesetz sind diese Kompositionen letztlich zu verstehen.

Dem Interpreten werden wesentliche Hilfen geboten: Text und Melodie der Vorlagen sind vorangestellt, Manual- und Registerhinweise eingezeichnet, Tempoangaben hinzugefügt. So ist auch jenen Musikern Verständnis und Erarbeitung der Kompositionen ermöglicht, denen die Notenschrift des gregorianischen Choral und die katholische Liturgie nicht vertraut sind.

Rudolf Walter

Georg Friedrich Händel: Orgelkonzerte op. 4 Partitur. (Bärenreiter-Verlag, Kassel/Basel) (117 S.).

Händels Orgelkonzerte erfordern von Zeit zu Zeit eine Neuausgabe, weil ihr Orgelpart vom Komponisten lediglich skizziert wurde. Die Vervollständigung der Orgelstimme wird einem Herausgeber nie so glücken, daß sie für Generationen gültig bleibt, sondern je nach dem Stand der Forschung und nach dem Zeitgeschmack neu gelöst werden muß. Für unsere Zeit

hat Karl Matthäi, bewährter Kenner von Orgelmusik, Orgelbau und Theoretikern des Barocks, zweifelsfrei eine entsprechende Ausgabe geschaffen, die zwischen Zuviel und Zuwenig bei der Ergänzung die Mitte wahrt. (Nicht restlos gelungen ist die Ausfüllung in den langsamen Sätzen des 1. und 4. Konzerts. Hier sind die Mittelstimmen an einigen Stellen zu weit voneinander entfernt.) In Vorwort und Revisionsbericht legt der Herausgeber seine Grundsätze dar und setzt sich mit anderen Ausgaben auseinander. Zudem druckt er die Disposition des Positivs ab, auf dem Händel die Konzerte vortrug.

Rudolf Walter

Franz Schmidt: Fuge in F-Dur (Verlag Weinberger, Wien/Frankfurt).

Bruckners Fugen-Improvisationsplan liegt der 1927 geschriebenen Komposition des Wiener Spätromantikers zugrunde. Das Thema wird in einer Introduction erst homophon ausgedeutet, dann in Fugenform polyphon verarbeitet, am Schluß kehrt die homophone Darstellung verkürzt zur formalen Abrundung wieder. Thema und obligater Kontrapunkt sind melodisch gut erfunden, harmonisch durch Zwischendominanten und Durchgangschromatik charakterisiert. Im Gegensatz zum abwechslungsreich rhythmisierten Thema wirkt der Kontrapunkt, der fast durchweg gleiche Werte verwendet, nivellierend. Der Modulationsplan der Fuge ist der spätromantischen Harmonik konsequent angepaßt: nach der übervollständigen Exposition erscheint das Thema nicht in den Paralleltonarten, sondern in der kleinen Ober- und großen Untermediante und deren Dominanten.

Das entwicklungsgeschichtlich kennenswerte Werk dürfte heute wenige Freunde finden. Denn eine dynamisch und agogisch differenzierte Wiedergabe, wie sie hier gefordert wird, ist den heutigen Durchschnittsorganisten unbequem, und romantische sowie spätromantische Orgelmusik liegt bei den deutschen Organisten außerhalb der Mode.

Rudolf Walter

Anton Heiller: 2. Sonate für Orgel (Verlag Doblinger, Wien/Wiesbaden).

Sonatensatz, dreiteilige Aria und Fuge sind die Formen der drei Sätze. Trotz reicher Auflockerung und schöner Details sind dabei der zweite und dritte Satz etwas zu lang geraten im Verhältnis zum thematischen Material. Die in polyphonem Stil gesetzte Komposition enthält erfreuliche Beweise melodischen Atems, sie ist also nicht nur „gearbeitet“. Die Rhythmik zeigt sich an kein regelmäßiges Schema gebunden, die Harmonik verwendet Skalenmischung, Bitonalität, Quarten- und Quintenakkorde, eine differenzierte Artikulation gliedert die Themen und Kontrapunkte. Die klanglichen Möglichkeiten der Orgel — Mehrmanualigkeit,

Freude am Spiel

Zupfinstrument „Gruschka“. Diese Prospekte nennen Ihnen alles Wissenswerte.

unserer bewährten und neuen Instrumente. Verlangen Sie unsere Sonderprospekte „Fidelblatt“, „Wulf-Gambe“ und Informationen über das neue

Möseler Verlag Wolfenbüttel

Pedal, Solo- und Begleitstimmen, hohe und tiefe Lagen, weite dynamische Skala — werden sinngemäß eingesetzt.

So darf man die 2. Sonate Heillers als Orgelkomposition von eigenem Wuchs und persönlicher Aussagekraft bezeichnen. Das Studium des technisch anspruchsvollen Werkes lohnt die Mühe. *Rudolf Walter*

Heinz Werner Zimmermann: Orgelpsalmen (Verlag Merseburger, Berlin).

Der junge Heidelberger Komponist schrieb diese Kompositionen über den 131., 120., 121. und 136. Psalm im Jahr 1956 als Begleitmusik zu einem Bildoratorium „Abraham“ von Werner Gothein. Die Psalmworte werden frei deklamatorisch vorgetragen und frei tonal akkordlich begleitet. Das ergibt eine eigenartige, oft überzeugende Wirkung, die aber nur eintritt, wenn man den unterlegten Text gegenwärtig hat, also in erster Linie für den Spieler selbst. Immerhin ist die Ausdruckskraft der Musik so groß, daß dem Hörer, der die Noten nicht vor sich hat, doch wenigstens die Stimmung des Psalms vermittelt wird. Es tut wohl, einmal einem nicht kontrapunktisch überladenen, rezeptivischen Orgelstil zu begegnen. *Hermann Keller*

Notenbeilage: Aus Werken des Barock

(Aus der im Schott-Verlag erschienenen Reihe für Schul- und Laienorchester „Concertino“.) Marc-Antoine Charpentier, ein Schüler Carissimis, der lange Zeit in Vergessenheit geraten war, ist heute wieder ein sehr beachteter französischer Barockmeister. Die Kühnheit seiner Harmonik, die im Interesse konsequenter Stimmführung vor härtesten Zusammenklängen nicht zurückschreckt, steht in seiner Zeit ohne Gegenstück da. Die Suite, aus der das Prelude 1 entnommen ist, ist im Original für Gamben geschrieben. Sie kann aber auch mit Streichquartett oder Blockflöten und Fideln gespielt werden.

Das Concertino für zwei Trompeten und Streicher von Corelli wurde nach der Sonata da camera für zwei Violinen und Basso continuo von Eberhard Werdin bearbeitet. Eine Wiedergabe der Trompeten-Soli durch Geigen oder Querflöten ist ebenfalls gut möglich.

Das Allegro aus der Sinfonia von Albinoni gehört zu den leichtesten Orchesterwerken des italienischen Meisters. Da die Bratschenstimme in einer Einrichtung für 3. Violine beigegeben wurde, ist das Werk auch Musiziergruppen zugänglich, die über keine Bratschen verfügen.

DIE SCHALLPLATTE

Die Grenzen der Langspielplatte

HEINRICH SIEVERS

Bekanntlich haben die 30-cm-Schellackplatten (78 U) — sie sind heute kaum noch im Handel — je Seite eine Ablaufdauer von höchstens sechs Minuten. Daraus folgt, daß Musikstücke von längerer Spielzeit unterbrochen werden müssen und erst durch Anhalten des Laufwerks und nach Seitenwechsel fortgesetzt werden können. Oft liegt am Plattenende keine musikalisch logische Unterbrechungsmöglichkeit; der Ablauf muß dann schon nach kürzerer Zeit gestoppt werden. Symphonische Werke bieten auf diese abrupte Weise wenig Genuß, da sie von den handelsüblichen Geräten nie im Zusammenhang abgehört werden können.

Nach dem letzten Kriege wurden verschiedene technische Verfahren entwickelt, die der 78er Platte eine verlängerte Spieldauer verschafften. Die Ablaufzeit konnte je nach dem dynamischen Lautstärkegrad der Komposition um 40 bis 50 Prozent, in günstigen Fällen sogar bis 80 Prozent verlängert werden. Diese fühlbare Verbesserung war jedoch nur eine Übergangslösung, obwohl beispielsweise bei Aufnahmen barocker Musik meist vollständige Sätze ohne Unterbrechung auf einer Plattenseite untergebracht werden konnten. Sehr günstig erwies sich dieses Verfahren der „verlängerten Mikrograde“ bei den ersten Veröffentlichungen der Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon Gesellschaft, bei den klangvollen Aufnahmen

der Bachschen Orgelwerke (Helmut Walcha): durch die sinnvolle Verteilung der Präludien und Fugen auf die nunmehr je Seite bis zu 12 (und mehr) Minuten ablaufenden Schellackplatten. Aber erst die Verwendung eines neuen Tonträgermaterials, das gegenüber dem Schellack feiner gekörnt ist, ermöglichte die Herabsetzung der Umlaufgeschwindigkeit von 78 auf $33\frac{1}{3}$ Umdrehungen pro Minute. Zugleich konnte der Rauschpegel erheblich vermindert werden. Die Langspielplatte $33\frac{1}{3}$ war geschaffen.

Aus dieser eingreifenden Neuerung zogen die symphonische Musik und die Oper den größten Nutzen. Im Langspielverfahren konnten endlich vollständige Sätze in ungehindertem Ablauf gehört werden. Opernakte werden höchstens einmal (und zwar an geeigneter Stelle) durch Seitenwechsel unterbrochen. Da außerdem zunehmend die Klangqualität verbessert wurde, stieg das Interesse an der Langspielplatte selbst in jenen Kreisen, die als strikte Gegner mechanisch übertragener Musik gelten. Die Schallplatte ist zu einem wichtigen Kulturfaktor geworden, der den musikalischen Geschmack unserer Zeit in erheblichem Maße beeinflusst. Alle Musizierenden sollten sich gerade über diesen Punkt völlig im klaren sein, weil der in der Praxis sehr gefürchtete Begriff „Perfektion“ weit stärker durch die Schallplatte als durch den Rund-

funk geprägt wurde. Daß die zur Zeit noch stark in der Entwicklung stehende Stereophonie eine weitere Steigerung der Aufnahme- und Wiedergabetechnik zur Folge hat, dürfte keinem Zweifel unterliegen. Es bleibt abzuwarten, ob durch die räumliche Klangwirkung des stereophonen Verfahrens bereits die ästhetischen Grenzen der Langspielplatte erreicht werden oder neue, noch nicht vorauszusehende Gefühlsmomente für das aktive Musikleben entstehen. Das Interesse weitester Kreise an der Langspielplatte, auch der Stereophonie, ist ständig im Wachsen.

Ist nun die Tatsache, daß auf einer einzigen 30-cm-Plattenseite bis zu einer halben Stunde Musik untergebracht werden kann, ein künstlerisch ernst zu nehmender Gewinn? Solange die Produzenten die Grenzen der Langspielplatte achten und die Aufnahmelängen sinnvoll mit Musik ausfüllen können, liegen die Vorteile klar auf der Hand. Was für den ungehinderten Ablauf symphonischer Sätze in Wirklichkeit gewonnen wurde, beweisen am deutlichsten die Aufnahmen von Werken Beethovens, Bruckners, Mahlers oder Strawinskys, weil gerade bei diesen großlinigen Kompositionen die Unterbrechungen während des Plattenwechsels erheblich stören. Wer einmal aufmerksam in den Listen der Produktionsfirmen blättert, wird jedoch sehr schnell herausfinden, daß es eine ganze Reihe von Langspielplatten gibt, die nichts weiter als ein Sammelsurium von allen möglichen Musikstücken sind. Bei diesen Platten hat der Hörer allzubald den Eindruck, daß ihm Musik aufgezwungen wird. Wen in aller Welt interessieren acht nacheinander heruntergedrehte Opernouvertüren von Mozart, zwölf Opernarien von Puccini (selbst wenn sie fast eine Stunde lang von Maria Meneghini-Callas gesungen werden), eine Folge von 16 willkürlich zusammengestellten Richard-Strauss-Liedern, ein Durcheinander von 17 „Liedern ohne Worte“ Mendelssohn-Bartholdys oder ebenso viele „Lyrische Stücke“ von Grieg? So schön jede einzelne dieser Kompositionen ist, es kann niemals Aufgabe der Langspielplatte sein, sie als Kollektiv dem Hörer in der zur Zeit technisch möglichen Höchstabspieldauer einer Langspielplatte aufzudrängen. Gewiß, man kann sein Wiedergabegerät beliebig abschalten. Aber wer legt eine Langspielplatte schon nach wenigen Minuten wieder in die schützende Hülle zurück oder wer pickt 5,3 cm vom Schlußrand genau das Stück heraus, was er gerade gern hören möchte? Erfahrungsgemäß rollen alle siebenzehn Lieder ohne Worte nacheinander ab; am Ende ist kein einziges richtig gehört worden.

Merkwürdigerweise kommen solche Verlegenheitslösungen in allen Sparten vor. Es gibt 30-cm-Jazzplatten, die bis zu 15 Stücke zusammenklammern, und neuerdings sogar eine Tanzplatte, die 60 (sechzig) „Evergreens“ auf einmal bezwingt. Eine musikhistorische Langspielplatte mit mittelalterlicher Musik hat neben dem 16 Abschnitte umfassenden Spiel „Robin et Marion“ zusätzlich 13 Rondeaux und 17 Tanzstücke vereint! Häufungen solcher Art überschreiten erheblich die Grenzen der Langspielplatte, weil niemandem zugemutet werden kann, sich auf Musik zu konzentrieren, die ohne Zusammenhang, lediglich aus kommerziellen Gründen, gekoppelt ist.

Besondere Probleme haben der Langspielplatte seit jeher Gesamtaufnahmen von Opern gestellt. Zur Zeit gibt es auf dem deutschen Markt (nach dem letzten Bielefelder Katalog) über hundert vollständige Opern-

aufnahmen aus allen Stilbereichen. Von Monteverdis „Orfeo“ bis zu Strawinskys „The Rake's Progress“ spannt sich ein großer Bogen über Klassik und Romantik. Mit besonderer Sorgfalt sind Mozart, Puccini und Richard Strauss bedacht worden. Die Werke dieser

DER ROTE FADEN

Empfehlenswerte Neuerscheinungen

Scheidt, Samuel: 6 Werke für Orgel aus „Tabulatura nova“ · Michael Schneider (Praetorius=Orgel in Freiburg/Br.) · Schola der Musikhochschule Freiburg

(Deutsche Grammophon, Archiv=Produktion 14087 APM; 30 cm; 24,— DM)

Die Aufnahme ist stilistisch aufschlußreich durch die der Praetorius=Orgel in Freiburg (1956) eigentümliche historisch festgelegte mitteltönige Temperatur; ausgezeichnete Einführung auf der Plattentasche von Christhard Mahrenholz.

Bach, Joh. Sebastian: Dorische Toccata und Fuge (Decca, BWV 538)

Sei gegrüßet, Jesu gütig (Decca, BWV 768)

Karl Richter (Marienorgel zu Ottobeuren)

(Decca, BLK 16108; 30 cm; 19,— DM)

Die in der Fachwelt stark kritisierte, 1957 erstellte Marienorgel von Ottobeuren wird mit zwei spieltechnisch aufschlußreichen Werken vorgestellt. Bemerkenswerte Registerkombinationen, etwas zuviel Nachhall bei der Aufnahme.

Händel, G. Fr.: Der Messias. Oratorium · Solisten: Adele Addison; Russel Oberlin; David Lloyd · William Warfield · Westminster=Chor · New-Yorker Philharmoniker (Leonhard Bernstein) (Philips L 09412/13 L; 56,— DM)

Das Werk wurde sehr geschickt gekürzt und auf zwei (statt drei Plattenseiten) gebracht. Erläuterungen, auch über den Sinn der Kürzungen, im Plattenalbum.

Haydn, Joseph: Symphonie Nr. 94 G=Dur (Paukenschlag) · Symphonie Nr. 99 Es=Dur · Wiener Philharmoniker (Josef Krips) (Decca, LXT 5418; 30 cm; 24,— DM)

Mozart: W. A.: Symphonie Nr. 41 C=Dur KV. 551 (Jupiter) · Symphonie Nr. 35 D=Dur KV. 385 (Haffner) · Philharmonisches Orchester Israel (Josef Krips) (Decca, LXT 5418; 30 cm; 24 DM)

Reger, Max: Konzert für Klavier und Orchester f=Moll, op. 114 · Erik Then-Bergh (Klavier) · Das Südwestfunkorchester Baden=Baden (Hans Rosbaud) (Electrola E 80 439; 30 cm; 24,— DM)

Hindemith, Paul: Mathis der Maler. Sinfonie · Philharmonisches Orchester Hamburg (Leop. Ludwig) (Ariola „Classique“ 13153 H; 25 cm; 15,50 DM)

Prokofieff, Serge: Leutnant Kijé. Sinfonische Suite, op. 60 (1934)

Strawinsky, Igor: Gesang der Nachtigall. Sinfonisches Gedicht (1917) · Chicagoer Symphonie=Orchester (Fritz Reiner) (RCA LM — 2150; 30 cm; 24,— DM)

Musik des 17. Jahrhunderts

Prélude 2

für kleines Orchester

Marc-Antoine Charpentier

(1634–1704)

♩ ca 100

B. Schott's Söhne 1958

Marc-Antoine Charpentier, Suite für Streichorchester · Herausgegeben von Walter Kolneder [Concertino-Reihe]
ur Edition Schott 4951 DM 3.— · Stimmen (5) je DM —.80

(Sinfonia a 4)

Tomaso Albin

(1671–1750)

Allegro

1. $\times f$
2. $\times p$

1. $\times f$
2. $\times p$

1. $\times f$
2. $\times p$

1. $\times f$
2. $\times p$

10

mf

mf

mf

mf

19

mf

mf

mf

mf

© by B. Schott's Söhne 1958

Aus: Tomaso Albinoni, Sinfonia a 4 für Streichorchester · Herausgegeben von Walter Kolneder [Concertino-Reihe]
 Partitur Edition Schott 4957 DM 3,50 · Stimmen (5) je DM —,80

This page of musical notation consists of five systems of staves. The first system contains three staves, the second and third systems each contain two staves, and the fourth and fifth systems each contain three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings (p, cresc., mf, f). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Dynamic markings and other annotations include:

- tr* (trill) above the first staff of the first system.
- p* (piano) below the first staff of the first system.
- cresc.* (crescendo) below the first staff of the first system.
- p* (piano) below the second staff of the first system.
- cresc.* (crescendo) below the second staff of the first system.
- p* (piano) below the third staff of the first system.
- cresc.* (crescendo) below the third staff of the first system.
- p* (piano) below the first staff of the second system.
- cresc.* (crescendo) below the first staff of the second system.
- mf* (mezzo-forte) below the first staff of the third system.
- mf* (mezzo-forte) below the second staff of the third system.
- mf* (mezzo-forte) below the third staff of the third system.
- mf* (mezzo-forte) below the first staff of the fourth system.
- f* (forte) below the first staff of the fifth system.
- tr* (trill) above the first staff of the fifth system.
- f* (forte) below the first staff of the fifth system.
- tr* (trill) above the second staff of the fifth system.
- f* (forte) below the second staff of the fifth system.
- tr* (trill) above the third staff of the fifth system.
- f* (forte) below the third staff of the fifth system.

Preludio
Largo

Trompete I
in B

Trompete II
in B

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello
Kontrabaß

6

12

Kb.

Meister wurden von fast allen Produktionsfirmen auf Platten genommen: sechs verschiedene Aufnahmen gibt es von Puccinis „Butterfly“, fünf von „Tosca“, vier von „La Bohème“, „Figaro“ und „Zauberflöte“, „Aïda“, „La Traviata“ und „Rigoletto“ sowie Mascagnis „Cavalleria“. Die Zahl der von jedem Komponisten aufgenommenen Opern verteilt sich wie folgt: Mozart (8), Verdi (8), Wagner (7), R. Strauss (4), Puccini (3), Weber (1), Lortzing (1).

Diese Ziffern charakterisieren die Situation. Je stärker ein Werk im internationalen Theaterrepertoire steht, desto häufiger erscheint es auf Platten. Verdi und Puccini sind vom Stoff her interessanter als Mozart und Wagner. Für die musikalisch-technischen Möglichkeiten der Langspielplatte besagt das jedoch nichts. Durch das Fehlen wichtiger Komponenten (Bild und Bewegung) wird die Konzentrationsfähigkeit des Plattenhörers erheblich begrenzt. Aus diesem Grunde werden Stücke, die auf klar umgrenzten Formen (Rezitativ — Arie — Chor) aufgebaut sind, stärker bevorzugt als durchkomponierte. Die hohe Zahl der Mozart-Opern beweist das. Bis zu einem gewissen Grade haben aber auch klanglich besonders hervortretende Werke Schallplattenerfolg; es sind dies die Wagnerschen Musikdramen und die Opern von Richard Strauss. Die Produktionsfirmen wagen es kaum, Wagners Werke in Eigenproduktion aufzunehmen, sondern beschränken sich auf Mitschnitte Bayreuther Festspielaufführungen („Parsifal“, „Lohengrin“, „Holländer“ bei Decca). Die bei diesen Aufnahmen mitzuhörende Szene nimmt den Platten zwar die Starrheit der Mikrophonaufnahme, zwingt jedoch zu größerer Aufmerksamkeit, weil der Hörer die jeweiligen Positionen der Sänger auf der Bühne ja nicht genau wahrnehmen kann. Das ist erst durch die Stereophonie möglich geworden, die eine genaue Ortung der Szenenvorgänge gestattet. Die Grenzen der Langspielplatte sind durch die stereophone Technik erheblich erweitert worden, wie dies bereits in der ausgezeichnet gelungenen Stereoaufnahme von Orffs „Die Kluge“ (Electrola/Columbia) deutlich wird. Im übrigen aber sind die im „monauralen“ Aufnahme-

verfahren hergestellten Gesamtaufnahmen nur Kompromisse. Spannungsfaktoren sind dabei allerdings die der Weltklasse angehörigen Solisten. Aus diesem Grunde — es ist ein rein kommerzieller — werden aus den Gesamtaufnahmen „Querschnitte“ gepreßt, die mit sogenannten „Highlights“ die musikalischen Attraktionen herauspicken und nach Art von „Reader's digest“ ein kurzes, bequemes Abhören erlauben. Einen akzeptablen Versuch unternahm die Deutsche Grammophon mit Mozarts „Entführung“: sie prägte auf einer 25-cm-Langspielplatte das Werk als „Kurzoper“, ohne dabei den Sinn des Gesamtablaufs störend zu beeinflussen. Man mag zu diesem Weg stehen wie man will, das Ganze wirkt auf den unbeschwerten Hörer keineswegs abstoßend, weil die Spannungsmomente bis zum Schluß in Kraft bleiben.

Die Grenzprobleme der Langspielplatte liegen auf jeden Fall in der musikalischen Komposition. Da die Langspielplatte längst ein musikalisches Zeitdokument ist — Igor Strawinsky hat das bereits in den zwanziger Jahren klar zum Ausdruck gebracht —, darf sie ihrem Inhalt nach nicht von verkaufstechnischen Gesichtspunkten bestimmt werden. Vielmehr sind die heute verfügbaren Plattenformate zu berücksichtigen. Eine 30-cm-Langspielplatte mit zwei beliebig gewählten Haydn-Symphonien ist ebenso willkürlich, wie ein Exzerpt von zwölf Liedern aus einem Zyklus, der in Wirklichkeit zwanzig umfaßt. Man sollte auch nicht Mendelssohns Violinkonzert auf eine 25-cm-Platte bringen, die ein Umdrehen notwendig macht. Plattenwechsel ist zwischen großen symphonischen Sätzen natürlich möglich. Aber schon die Aktunterbrechungen bei Opern stören sehr stark die Illusion. Je mehr die Langspielplatte in die wahrhaft musikliebenden und Musik ausübenden Kreise eindringt, desto energischer wird die Forderung zu stellen sein, ihre Grenzen zu achten.

Einbanddecken für 1958 zum Preise von DM 3,50
ab sofort erhältlich.

Bilder:

Maria Meneghini-Callas (*dpa*) / Ralph Vaughan Williams (*Ealing*) / Alma Mahler-Werfels Arbeitszimmer / Puccini: „Turandot“ in der Komischen Oper Berlin (*Simon*) / Yehudi Menuhin, Ravi Shankar, David Oistrach (*dpa*) / „Carmen“ in Wuppertal (*Peyer*) / „Ariadne“ nach Monteverdi (*dpa*) / Krenek: „Der Glockenturm“ (*Conti-Press*) / Musikakademie Basel / Rudolf Heinisch: Bildnis Paul Hindemiths / Josef Lautenbacher (*Stadtbildstelle Augsburg*)

Die Erlaubnis zur Wiedergabe der Handschriften von Robert Schumann erteilte freundlicherweise das Robert-Schumann-Haus in Zwickau.

Neue Zeitschrift für Musik • Gegründet 1834 von Robert Schumann • Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg

MUSIKERZIEHUNG · MUSIKSTUDENT

Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

Musik-Akademie in Basel

HANS EHINGER

Das Institut, das sich seit ein paar Jahren Musik-Akademie der Stadt Basel nennt, hat seit Kriegsende eine erstaunliche Entwicklung genommen. Zur Direktionszeit des Dirigenten internationalen Rufes Felix Weingartner, 1927 bis 1934, hat es der aus der Alten und Neuen Welt besuchten Dirigentenkurse wegen einen Höhepunkt erreicht. Die Halbierung der Schülerzahl auf wenig über 600 ging während der Kriegszeit rasch vor sich; heute zählt das Institut 2300 Zöglinge, und es ist eines der vielgestaltigsten, die es gibt.

Sein Alter beträgt gute neunzig Jahre. 1867 wurde die „Allgemeine Musikschule“ gegründet, nach damaligem Brauch als Lehrstätte der namentlich Klavier spielenden Kinder der besseren Kreise. Dem ersten Schweizer Komponisten der neueren Zeit, der sich einen Namen außerhalb der Heimat gemacht hat, Hans Huber (1852 bis 1921) gelang es 1905, der Laienschule eine Berufsschule anzugliedern. Die Anstalt hieß fortan „Musikschule und Konservatorium“. Huber war ein begnadeter Pädagoge. Kein Zufall, daß der berühmteste Schüler des Instituts, daß Edwin Fischer sich bei ihm das technische Rüstzeug holte. Huber gelang es, Friedrich Klose als Kompositionslehrer zu verpflichten, ehe er nach München gewählt wurde, und er hat Meisterkurse mit der Cembalistin Wanda Landowska und Ferruccio Busoni durchgeführt.

Seit 1933 bestand in Basel als selbständige Schule die Schola Cantorum Basiliensis, das Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik, vom Dirigenten internationalen Rufes Paul Sacher ins Leben gerufen und seither geleitet. Nach zwei Jahrzehnten drängte sich indessen ein Zusammenschluß der beiden Anstalten auf. Die Verwirklichung des Planes im Jahre 1954 wurde dadurch erleichtert, daß sich in unmittelbarer Nähe von Musikschule und Konservatorium ein älteres, guterhaltenes Haus fand, das sich ohne große Schwierigkeiten zum Sitz der Schola Cantorum umbauen ließ. Schon äußerlich befindet sich somit die den Meistern der Vergangenheit dienende Schule am passenden Ort. Ihr Name bekundet gleichzeitig ihr Ziel, das ihr bestausgewiesene Lehrer zu erreichen helfen: im Vokalbereich die Spezialistin Ina Lohr, im Instrumentalbereich der in Deutschland, aber auch in Nordamerika besteingeführte Gambist August Wenzinger. Ihm untersteht ferner die künstlerische Leitung der Konzertgruppe der SCB, die schon weitherum in Europa aufgetreten ist. Direktor Dr. h. c. Paul Sacher, als Stabführer der Musik der Gegenwart in besonderem Maße zugeneigt, verdankt den Ehrendoktor der Universität Basel vor allem seinen Verdiensten um die Schola Cantorum Basiliensis, die gegenwärtig rund 300 Schüler zählt.



Musikakademie Basel:
Vorderansicht
des Hauptgebäudes

Musikschule und Konservatorium unterstehen Direktor *Walter Müller von Kulm*, der sich als Komponist einen angesehenen Namen erworben hat. Ihm kann es nicht hoch genug angerechnet werden, daß er von jeher davon abgesehen hat, an der Berufsschule einen Massenbetrieb aufkommen zu lassen. Unter den 200 im Konservatorium Eingeschriebenen befinden sich seit vielen Jahren lediglich etwa 50 interne Schüler. Die Anforderungen beim Lehrdiplom sind beträchtlich, die beim Solistendiplom sehr hoch. Müller von Kulm weiß sich dabei von seinen Hauptlehrern, unter ihnen der Pianist *Paul Baumgartner* und der Geiger *Sandor Végh* als den international bekanntesten, auf der ganzen Linie unterstützt.

Dagegen stellt sich die Abteilung Musikschule bewußt breitesten Volksschichten zur Verfügung. Bei gegenwärtig 1800 Schülern ist hier das Problem, die nötigen Lehrkräfte zu finden und die zahlreichen Unterrichtszimmer bereitzuhalten. Zum alten Hauptgebäude trat in diesem Jahr ein neuer Studiortrakt, dessen über 20 Studios sogleich nach der Eröffnung belegt waren. Das aber war bloß einer unter einer Reihe von Neu- und Umbauten der jüngsten Zeit. Schon in einer früheren Periode war der größere Konzertsaal, für Kammer- und Kammerorchestermusik trefflich geeignet, völlig umgestaltet und mit einer modernen Orgel versehen worden. Als Verbindungsstück zwischen dem alten und dem neuen Schulgebäude steht nunmehr noch ein sehr modern gestalteter kleiner Konzertsaal für Vortragsstunden und Vorträge zur Verfügung. Eines kräftigen Ausbaus erfreut sich ferner die Bibliothek, die augenblicklich 25 000 Musikalien und Bücher enthält. Lange Jahre im wörtlichen Sinne verlotet, besitzt sie neuerdings eine bevorzugte Unterkunft in einem winkelförmigen, etwas abseits gelegenen Einstockhaus. Bibliothekar *Franz Grosser* ist daran, sie nach neuesten Grundsätzen zu ordnen, und die Dispositionen sind so getroffen, daß ein Mehrfaches des heutigen Bestandes untergebracht werden kann. Es ist ein reines Vergnügen, in den wohnlichen Räumen mit dem Blick ins Grüne zu arbeiten.

Die Krönung der Institution aber bedeutet das Musikinstrumentenmuseum, das seinesgleichen weitherum sucht. Schon lange hatte das Historische Museum eine über 300 Instrumente zählende Sammlung besessen, die zuletzt nicht sehr günstig beim Musikhistorischen Seminar der Universität untergebracht war. Eine Sammlung in etwa der gleichen Größenordnung hat im Verlaufe der Jahre der Industrielle *Otto Lobeck* im Hauptort des Kantons Appenzell Ausserrhoden zusammengetragen; sie schien ihm indessen in Herisau am falschen Ort, und er bot sie der Schola Cantorum Basiliensis als dauernde Leihgabe an. Später wurde sie von Dr. *Sacher* erworben, und beim Zusammenschluß erklärte sich der neue Besitzer zur Schenkung an das Historische Museum unter der Bedingung bereit, daß man beide Kollektionen unter dem gleichen Dach vereine. Als dies beschlossen war, meldeten sich die Volkskundler ebenfalls und boten einige bisher eingekellerte Stücke an. Rund 750 Instrumente sind nunmehr im neuen Museum beisammen; etwa 600 wurden durch den Spezialisten Dr. *Walter Nef*, den Stellvertreter *Sachers* in der Schola, zur ständigen Schaustellung vorbildlich aufgereiht. Um die Verbindung mit der Lehranstalt herzustellen, ist neben dem Eingang ein Laboratorium für Akustik eingerichtet worden, und an Hand von Modellen wird beispiels-

weise die Funktion der Orgel oder des Cembalos aufgezeigt. Das Schwergewicht ruht jedoch auf den Instrumenten jeglicher Art, von der stattlichen Hausorgel bis zur kleinen Spieldose, vom viele Meter langen Alphorn bis zur kaum spannenlangen Taschenflöte. Die Familien der Tasten-, Streich-, Zupf-, Blas- und Schlaginstrumente sind selbstverständlich logisch angeordnet, so daß man ihre Geschichte an den Wänden und in den Vitrinen gleichsam mit dem Auge ablesen kann. Neben den traditionellen finden sich nicht wenige wertvolle Stücke, und auch Spielereien, wie eine aus Streichhölzern hergestellte Geige, fehlen nicht. Das Museum ist der Öffentlichkeit zu bestimmten Stunden zugänglich.

Von nicht zu verachtendem Vorteil ist, daß sich das Institut nahe dem Stadtzentrum, doch in einer ruhigen Nebenstraße befindet. Die nunmehr sechs Gebäulichkeiten bilden ein langgestrecktes Viereck und umschließen eine schöne Gartenanlage mit alten Bäumen und neuen Sträuchern. Mit ihren drei Abteilungen Musikschule, Konservatorium und Schola Cantorum, mit einem mittelgroßen und einem kleinen Konzertsaal, mit einer eigenen Bibliothek und mit dem kostbaren Instrumentenmuseum dürfte die Musik-Akademie der Stadt Basel eine der vielgestaltigsten Musiklehrstätten weitherum sein.

Der fingerverletzte Klavierspieler

Jeder Klavierlehrer kann erleben, daß Schüler eine Unterrichtsstunde unter Berufung auf Hand- oder Fingerverletzung absagen. Ist das ein genügender Grund? Nein, nicht im geringsten!

Sehen wir davon ab, daß man mit dem Schüler nicht nur eine, sondern viele Stunden aufs nützlichste verbringen kann, ohne daß er eine Taste berührt: indem man, an die von ihm zu der betreffenden Zeit gespielten Stücke anknüpfend, auf die Eigenart des Komponisten und seiner Epoche eingeht, auf melodische, harmonische und rhythmische Besonderheiten, Phrasierung, Artikulation, Verzierungen usw., und das alles ausführlicher, als es der sonstige Unterricht erlaubt. Sehen wir weiter auch davon ab, daß man vielerlei rhythmische Übungen mit Klopfen oder Klatschen betreiben kann.

Beschränken wir uns vielmehr auf technische Möglichkeiten im engeren Sinn! Da muß zunächst gesagt werden, daß man mit der unverletzten Hand allein nahezu alle Übungen ausführen kann, die man sonst doppelhändig vornimmt (vom Ablösen und Einandergreifen der Hände abgesehen). Dabei erleben wir, daß das einhändige Üben von Tonleitern und Arpeggien wertvoller ist als das ausschließlich zweihändige. Die zweihändige Ausführung dieser Formen über die ganze Klaviatur hinauf und hinunter soll nicht verworfen werden; aber es ist falsch, unter dem Tonleiter-Üben nichts anderes zu verstehen als das. Eine ausgeglichene Geläufigkeitstechnik kommt sicherer zustande, wenn jede Hand allein Tonleitern und Arpeggien nicht über 2 bis 3 Oktaven hinaus mit vielen Wiederholungen in der gleichen Richtung — nicht ununterbrochen auf und ab! — spielt, unter

Bevorzugung der schwierigeren Untersatzrichtung. Weiter: aus Stücken, die man dem Schüler in nächster Zeit „aufgeben“ will, lasse man ihn im voraus die für die unverletzte Hand schwierigen Partien üben! Was uns jedoch hier am meisten interessiert, ist die Frage, ob es wirklich notwendig ist, eine Hand ganz auszuschalten, wenn nur ein Finger verletzt ist. Natürlich kommt es auf die Art der Verletzung an. Im allgemeinen wird es möglich sein, die vier anderen oder wenigstens zwei bis drei von ihnen zu gebrauchen. Nehmen wir an, der Patient sei der Mittelfinger. Dann ergeben sich folgende Übungen beziehungsweise je nach Lage der Dinge ein Teil von ihnen:

1) Triller mit 1–2 und 4–5, Terzentremolo mit 2–4, Quartentremolo mit 1–4 und 2–5, Quintentremolo mit 1–5; alles in den verschiedensten Verbindungen von Ober- und Untertasten. Nicht zu lange auf einer Stufe verharren, sondern fortschreiten!

2a) C-Dur-Tonleiter mit 2–1–2–1 usw. (auch 4–1), um den schwerfälligen Daumen beweglich zu machen. Fortgeschrittene wenden das Verfahren auch in anderen Tonarten ohne Rücksicht auf Obertasten an.

2b) Chromatische Tonleiter: auf allen Obertasten 2, auf den Untertasten 1. Ausnahmen: 2 aufwärts auf e und h, abwärts auf f und c. Beim Aufwärtsspielen gleitet also 2 von dis nach e und von ais nach h ab, abwärts von ges nach f und von des nach c, ohne Unterbrechung des Legatos und ohne jede ruckartige Bewegung.

3a) Von f bis h chromatisch aufwärts mit: 5–4–5–4–5–4–5, ebenso zurück.

3b) C-Dur-Tonleiter nur mit 4 und 5. Bei 3a und b starke Abduktion: die Hand (nicht das Handgelenk) nach außen drehen! — Bis hierher alles legato.

4) Sprungübungen aller Art mit 1 und 5.


5) Oktav-Übungen aller Art, hauptsächlich gebrochene Oktaven (auch Sexten) legato und Oktaven in geschlossenem Griff stakkato, zunächst tonleiterförmig, später auch in größeren Intervallen.

6) C-Dur-Tonleiter in Terzen mit $\frac{4}{2}$, stakkato.

7) Eine polyrhythmische Übung, besonders geeignet, die Finger selbständig zu machen: drei gegen zwei. Es gibt noch mehr Möglichkeiten; doch dürfte dies zur Anregung genügen.

Wir haben Verletzung des Mittelfingers angenommen. Ist ein anderer von Mißgeschick betroffen, so wird es nicht schwerhalten, Entsprechendes zu finden. Wenn der Heilprozeß mehr als einige Tage dauert, ist dringend das Studium von Stücken für eine Hand allein zu empfehlen. An ganz leichten Sachen fehlt es. Für Mittel- und Oberstufe ist genug Stoff vorhanden (sogar zum Musizieren mit einem zweihändigen Partner oder mit einem Geiger), seitdem der Verlag P. J. Tonger einen Band mit dem Titel

Neuerscheinung!
Schriftenreihe „DIE OPER“
Herausgeber: Stoverock / Cornelissen
für den Musikunterricht an der mittleren und höheren
Schule (auch für Liebhaber). 1. Heft:
Albert Protz: Mozart „Entführung“ DM 4,40

ROBERT LIENAU

BERLIN-LICHTERFELDE

„Einhändig“ herausgebracht hat. Noch liegt mir in diesem Zusammenhang am Herzen, darauf hinzuweisen, daß musikalischen Kindern, die von Geburt oder durch Krankheit oder Unfall nur eine Hand gebrauchen können, zwar das Spiel von Streich- und Blasinstrumenten versagt ist, daß sie aber am einhändigen Klavierspiel Freude erleben können, wenn nur der Lehrer einigermaßen erfinderisch ist (Volksliedmelodien mit Begleitung durch den Lehrer oder ein Familienmitglied, also dreihändig, später einhändig mit einfacher eigener Begleitung, usw.).

Walter Georgii

Kompositionsabend Kurt Hessenberg

Die Frankfurter Musikhochschule widmete Kurt Hessenberg zu seinem 50. Geburtstag ein Kammerkonzert mit Kompositionen aus seiner Feder, unter ihnen eine Uraufführung. Die einleitend gespielte „Fantasie“ für zwei Klaviere op. 19, formal aus einem Motiv gewonnene virtuose Entfaltung, mischt in reizvoller Weise Improvisatorisches mit Fugenhaftem und Variationselementen und zeigt Hessenberg von einer energischen, mitreißenden Seite. Das Uraufführungsstück „Elegie und Burleske“ für Flöte und Klavier geht auf einen Pariser Auftrag zurück; das verhalten zurücktretende Tasteninstrument gewährt dem Solisten das Auskosten lyrisch-beseelungsfähiger Lagen und gängiger technischer Kniffligkeiten im spritzigen Schlußrondo. Klaus Pohlers meisterte es mit müheloser Beherrschung von Atem und Zunge. Nach dem Liederzyklus für Altstimme, Flöte und Streichtrio „Sieben Leben möcht' ich haben“, nach Gedichten von Albrecht Goes, fand das im frischen Musizierstil erfundene Trio für Klavier, Violine und Cello op. 53 spontanen Anklang: vom Charakter der Instrumente her bestimmte, beschwingte Musik, tonal eingängig, mit Anlehnung an die Sonatenform im Allegro, mit einem versonnenen Adagio, einem sehr originellen Variationenfinale, das sich an einem scharf profilierten Thema entzündet und einem eigenwilligen, duftigen Pizzicatosatz für die beiden Streicher allein.

Kurt Hessenberg durfte sich für diese ehrende Veranstaltung bei August Leopolder und Karl Weiß (Klavier) und den Gästen Hans Andrä, Alexander Presuhn, Marianne Weiß-Tunder und Yildiz Dagdelen als Interpreten bedanken.

Gottfried Schweizer

Wettbewerbe für Kinder in München und Düsseldorf

Höhepunkt des Tages der Hausmusik war in München wieder der bereits Tradition gewordene Klavierspielwettbewerb für Kinder, den das Pianohaus Karl Lang in Zusammenarbeit mit dem Verband Münchner Tonkünstler veranstaltet. Teils ist er ein sportlicher Musikwettkampf der Kleinsten, teils Kinderkonzert, teils musikpädagogische Werbeveranstaltung. Sein Ziel soll wohl nicht sein, die besten klavierspielenden Kinder zu ermitteln — dazu ist bei ihnen die Entwicklung zu sehr im Fluß —, sondern es soll die Freude am

Musizieren geweckt werden. Hier wirkt die Gemeinschaft fördernd, sowohl unter den Kindern, die selbst das Podium betreten und spielen, als auch unter denen, die nur zum Zuhören gekommen sind. 36 Kinder im Alter von 6 bis 15 Jahren ließen im Abschlußkonzert — es fand im ausverkauften Saal der Residenz statt — ihre kleinen Finger bereits mit beachtlichem Können über die Tasten laufen. Sie waren aus einer größeren Anzahl von Bewerbern durch eine Jury, der namhafte Münchner Pianisten und Pädagogen angehörten, ausgewählt worden und rangen nun in fünf nach dem Alter gestaffelten Gruppen um die Palme. War es Zufall oder ist es ein Symptom, daß hierbei 27 Mädchen nur 9 Jungen gegenüberstanden? Gespielt wurden in buntem Reigen klassische, romantische und moderne Stücke von Bach bis Bartók. Die Jury ermittelte sieben Sieger, unter denen sich Waltraud=Etta Habrich, Siegmund Schick und Donata Elschenbroich als besonders starke Begabungen erwiesen.

Helmut Schmidt=Garre

*

Der Düsseldorfer Heinersdorff = Klavierspiel = Wettbewerb, der seit etlichen Spielzeiten einmal im Jahr zu ergründen versucht, wie es um den Nachwuchs bestellt ist, zeigt Ergebnisse, deren ständig steigendes Niveau gegen allen Kunst=Pessimismus spricht. Der Prüfungsausschuß des Landesverbandes der Tonkünstler und Musiklehrer, die das von der Landeshauptstadt Düsseldorf geförderte Unternehmen mitverwalten, sorgt dafür, daß die 7= bis 14jährigen liebevoll fachlich angehört und beurteilt werden. Erst wird eine Woche lang vorgeprüft — nach Schwierigkeitsgrad, Vortrag und Technik —, und dann wetteifern die besten der Ausgesiebten in zwei öffentlich zugänglichen Sonntag=Vormittag=Stunden um die Palme des ersten Preises, ein Klavier, sowie um den zweiten bis sechsten Preis und etliche Zusatzprämien in Form von Gutscheinen für Noten. Der Rundfunk sucht sich die rundesten Leistungen aus und sendet sie zum Tage der Hausmusik.

Das „Konzert“ verdiente diesen Ehrentitel; denn es unterschied sich im dicht besetzten Robert=Schumann=Saal wohlthuend von unverbindlicheren Veranstaltungen ähnlicher Art, die jeden Schüler aufs Podium lassen, durch die Straffheit des wohlorganisierten Programms und durch den beträchtlichen Anteil von begabten Kindern aus ganz Nordrhein=Westfalen. Ein blondes, 12jähriges Kerlchen bewies mit dem Vortrag der Kabalewsky=Sonate seinen erstaunlichen pianistischen Griff. Eine 7= und eine 10jährige fanden bereits den expressiven Ton für Bartók. Die 12jährige Elke Lendle erwies sich mit Schumanns Abegg=Variationen, wie uns schien, als Spitzenklasse, da sie dem romantischen Patron des Saales, spielerisch wie geistig, ganz nahe kam. Zwei Reger=Stücke gerieten unter 14jährigen Händen stilvoll. Der abschließende erste b=Moll=Satz aus der Chopin=Sonate war ebenfalls richtig getroffen.

Das waren die Rahmen=Gruppen der Folge, in deren Mitte Haydn und Mozart etwas al=fresco behandelt wurden, weil sie eben doch die schwierigsten Aufgaben stellen, während Bach, Beethoven und Mendelssohn sich dem Nachwuchs wieder leichter erschlossen. Das kapriziöse Rondo gab es gleich zweimal, von der 13jährigen Ursel technisch geschickter, von der 10jährigen Hildegunde — obwohl sie die Oktaven=Passagen nur mit Mühe greifen konnte — musikalischer erfaßt. Die Mädchen waren unrythmischer als die kommen=

den Herren der Klaviatur. Um qualitätsvolle Liebhabe=Musik, eine der wichtigsten Voraussetzungen für die öffentliche Kunstpflege, braucht einem bei diesem erfreulichen Resultat nicht bange zu sein.

G. Sch.



Ein Bildnis Paul Hindemiths für die Frankfurter Musikhochschule

Die akademische Feier zur Aufnahme von 36 Studierenden in der Staatlichen Musikhochschule zu Frankfurt ging über den Rahmen einer landläufigen Immatrikulation hinaus. Nach der vom Lenzewski=Quartett musikalisch umrahmten Veranstaltung, in deren Mittelpunkt ein Vortrag von Professor Wolfram Schmidt über „Musikanschauungen im Wandel der Zeiten“ und die feierliche Verpflichtung von 36 Studierenden stand, überreichte Kultusminister Hennig eine ehrenvolle Gabe für das Institut: ein Bildnis Paul Hindemiths, eine Schöpfung des vor vier Jahren in Berlin verstorbenen Malers Rudolf Heinisch, dessen Witwe der Immatrikulationsfeier persönlich beiwohnte. Das lebensvolle Konterfei stellt den Komponisten mit hoch ausholender Dirigierbewegung im Brustbild dar. Minister Hennig sagte, er gebe das Porträt als ständige Leihgabe in die Obhut der Musikhochschule, die einst als Dr. Hochs Konservatorium die Ausbildungsstätte des Meisters der deutschen Gegenwartsmusik gewesen war. Das Gemälde möge ein ermunterndes Symbol für einen traditionsbewußten, fortschrittlichen Geist in diesem Hause sein.

G. Schweizer

Paderewski befand sich auf einer Tournee durch Deutschland. In einem kleinen Gasthof im Schwarzwald machte er Rast, um eine Erfrischung zu sich zu nehmen. Die Wirtsstube war nicht groß, alte Stiche hingen an den Wänden, in der Ecke stand ein altes Klavier. Da der Wirt nichts einzuwenden hatte, setzte Paderewski sich an das Instrument, um zu spielen. Er hörte jedoch sogleich wieder auf; das Instrument war völlig verstimmt, manche Tasten fehlten ganz. Zum Wirt gewandt meinte er, das Instrument brauche dringend Pflege. „Wenn Sie ein guter Pianist wären, würden Sie einfach über die fehlenden und falschen Tasten hinwegspielen, mein Herr. Da würde das überhaupt keine Rolle spielen!“ entgegnete der Wirt beleidigt.

VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

Nachrichtenblatt · Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin

Chor und Publikum

ERNST SUTER

Betrachtungen über Hörer und Programm

Jeder Chor hat das Publikum, das er verdient. Diese schlagwortartige Zuspitzung, die mit der anderen korrespondiert, daß es keine schlechten Chöre, sondern nur schlechte Dirigenten gäbe, scheint im Grunde schon alles zu unserem Thema gesagt zu haben. Man könnte also weiter kommentieren: der gute Chor hat gutes, der schlechte ein minderwertiges Publikum, will sagen ein anspruchsloses. Nun, so einfach ist diese Überlegung denn doch nicht. Da wäre zunächst die Frage zu erörtern, was das Publikum von seinem Chor erwartet, und dann die weitere, in welcher Weise er diesen Erwartungen zu entsprechen vermag oder ob er darüber hinaus einen musikerzieherischen Einfluß auf seine Hörer auszuüben gedenkt.

Das hängt zunächst von der Wesensart des Publikums ab. Zumeist fügt es sich aus Freunden und Gönnern des Chors zusammen, die gern zu seinen Füßen sitzen, um Erbauung zu gewinnen. Es ist da mit verschiedenen Typen zu rechnen. Die einen stellen keine hohen Anforderungen an den künstlerischen Gehalt. Für sie ist Musik eine reine Genußangelegenheit. Sie lieben und wünschen den Schönklang mit seinen angenehmen Empfindungen. Sie schätzen das schlichte Lied und den heitern, unterhaltenden Chorsatz, dessen Verstehen und Absichten keine Schwierigkeiten bereiten. Das sind dankbare Hörer. Ihr Verhältnis zum Werk ist zumeist passiv. Ihre Aktivität erschöpft sich im Beifall, der dankbarlich gesendet wird.

Neben ihnen aber sitzt noch eine andere Gattung Zuhörer. Meist ist sie in der Minderzahl. Ihr Streben zielt dahin, dem Lied oder was es auch sei, auf die „Spur“ zu kommen, um es zu erfassen und vom passiven Genießen zum tätigen Erkennen fortzuschreiten. Für sie bedeutet das gehörte Werk mehr als nur ein Klangkomplex. Sie suchen den Gestaltungsvorgang zu ergründen, forschen nach der Art der musikalischen Bewegungen, verfolgen den Wechsel der Motive in den einzelnen Stimmen und die Gegensätzlichkeit der dynamischen Kräfte. Dies sind die „tätigen Genießer“, um mit Goethe zu sprechen.

Wie soll nun der Chor auf diese Verschiedenheit der Veranlagungen und Wünsche reagieren mit seiner Programmgestaltung? Von der praktischen Beantwortung dieser Entscheidungsfrage hängt sein künstlerisches „Gesicht“ ab. Er erfüllt seine kunstethische Mission nicht, wenn er der Versuchung unterliegt, durch billige Konzessionen an den Geschmack sich

Freunde zu gewinnen und dem äußerlich blendenden Erfolg zu opfern. Die Entscheidung darüber liegt in letzter Instanz bei dem musikalischen Leiter, der souverän darüber zu befinden hat, was gesungen wird. Ist er ein rechter Chorerzieher mit pädagogischem Geschick und Fingerspitzengefühl, so dürfte es ihm nicht schwerfallen, seine Sänger auf den rechten Weg eines gewählten künstlerischen Geschmacks zu führen. Dieses Ziel darf er nie aus dem Auge verlieren. Er erreicht es nur über die Brücke der besten Chorleistung, die der Darstellung eine überzeugende, beim Hörer zündende Ausdeutung zuteil werden läßt. Sonderlich bei der Darbietung von neueren Sätzen mit fremden Klängen muß er auf äußerste Klarheit des aus dem Werk sprechenden schöpferischen Willens bedacht sein. Halbheit würde dem Werk zum Verhängnis gereichen und ist, wie immer, auch hier vom Übel.

Treibt so der Chorleiter eine bewußte musikalische Aufbaupolitik und wird er dabei von der Vereinsleitung nach Kräften unterstützt, so bleibt das nicht auf den Chor beschränkt. Mit den Sängern wächst auch das Publikum. Wie es sich an Qualität gewöhnt, so entwöhnt es sich von minderen Werten, und der Chor schafft sich so die Hörergemeinschaft, die sein Wirken, Können und Wollen verdient.

Hüter einer 750jährigen Chortradition

Zum 70. Geburtstag des Dresdner Kreuzkantors Rudolf Mauersberger

Man möchte das Geburtsdatum beinahe korrigieren: so elastisch und tatenfroh ist Mauersberger geblieben, dem man die Last der Jahre kaum anzumerken scheint. Seit dem 1. Juli 1930 wirkt er als Leiter des 750jährigen Kreuzchors. Mit behutsamer Hand hat er das A-cappella-Ideal seines Chores bewahrt. Mit geradezu revolutionärem Bekennermut hat Mauersberger in den rund drei Jahrzehnten seines Kantorats die Programmgestaltung der Konzerte, speziell der sonabendlichen Vespere, geprägt.

Der Mann, dem man 1930 das Vertrauen schenkte, den Bruderchor der gleichaltrigen und gleichartigen Thomaner als Nachfolger Otto Richters zu führen

war ein Kantorensohn aus Mauersberg im Erzgebirge, der auf dem Umweg über das Seminar in die Schule Karl Straubes kam, in Lyck (Ostpreußen) durch die Kriegswirren sein erstes Amt als Kantor und Organist kaum ausüben konnte. Von 1919 bis 1925 wirkte Mauersberger in Aachen an der Christus- und Anna-kirche, schuf sich für große Oratorienaufgaben den Bachverein, für den kirchlichen Dienst einen Jugendchor. Wesentlich vertieft und erweitert wurde sein Tätigkeitsfeld in der Eisenacher Zeit als Kantor und Organist der Bachkirche St. Georg, als Gründer eines Bachvereins und Dirigent des Georgenkirchenchors. Außerdem wurde Mauersberger als Landeskirchenmusikdirektor von Thüringen der erste Vertreter eines solchen Amtes in einer evangelischen Gliedkirche. Hier leistete er durch Musteraufführungen wie eine umfassende Vortragstätigkeit beispielgebende Arbeit; auch für die sich seit der Mitte der zwanziger Jahre so kräftig entfaltende neue evangelische Kirchenmusik.

1930 gab ihm das traditionsreiche Kreuzkantorat neue Möglichkeiten. Seit seiner Antrittsvesper widmete sich Mauersberger vor allem der Schütz-Pflege. Die alljährlichen Schütz-Tage des Kreuzchores gleichen dabei nur den Gipfeln eines Gebirges. 1932 ließ er — erstmalig wieder seit der Bachzeit — die Matthäus-Passion ganz transparent nur von Knaben- und Jünglingsstimmen singen. Das wirkte in der damals von der Jugendstilornamentik überladenen Kreuzkirche zunächst genauso schockierend wie etwa die energiegeladenen Kleinen Geistlichen Konzerte von Schütz. In bisher ungeahnter Weise fand die neue Kirchenmusik Beachtung. Bis zur jüngsten Vergangenheit ist es Mauersbergers innerstes Anliegen geblieben, mit nicht nachlassender Entdeckerfreude (die nach vorwärts und rückwärts gerichtet ist) neue Werke aufzuführen, junge Komponisten der Vokals, speziell der Kirchenmusik, zu fördern. Eine lange Werk- und Namensliste, von Arnold Mendelssohn bis zu Günther Raphael, von Distler, Pepping und Thomas bis zu Wenzel, Fortner, Micheelsen, Reda, Burkhard und Herzog belegt dieses historische Verdienst des Dresdner Kreuzkantors. Seit dem zweiten Weltkrieg ist Mauersberger selbst immer mehr als Komponist hervorgetreten. Neben einfachen liturgischen und volksliedhaften Sätzen schuf er das Thüringer und das Deutsche Choralbuch, große Chorzyklen („Tag und Ewigkeit“, „Weihnachtszyklus“, „Dresden“, „Erzgebirgszyklus“), eine an der Praxis alter Chorpässionen orientierte „Lukaspassion“, eine „Geistliche Sommermusik“, eine „Evangelische Messe“ und (mit Orchester) ein Te Deum.

Die Dresdner Schreckensnacht 1945 zerstörte Chorinternat, Schule und zum Teil auch die Kirche. Dieser Schicksalsschlag wurde durch die unbeugsame Energie des Kreuzkantors und seiner Helfer überwunden. Bereits im Sommer 1945 war der Kreuzchor wieder gesammelt, neu gruppiert, noch ohne feste Heimat, aber reich an Aufgaben. Auch kompositorisch haben die dunklen Tage Mauersberger angeregt. Zu einem Trauerhymnus auf die zerstörte Stadt wurde die am Karfreitag 1945 entstandene Motette „Wie liegt die Stadt so wüst“. Im „Dresdner Requiem“ von 1948 verdichtete sich das grausige Erleben zur musikalisch großen Form, die hier drei A-cappella-Chöre, Solo-stimmen, Bläser und Orgel benötigt. Mauersbergers Chorsatz „klingt“, ist wohl durch die Vorbilder des

16. und 17. Jahrhunderts beeinflusst, dennoch eine durchaus eigenständige Musik.

Auf zahlreichen Reisen, die 1935 und 1938 auch nach den USA führten, hat der Kreuzchor in der Bundesrepublik und in westlichen Ländern, in der Schweiz und Österreich, in den skandinavischen Ländern, in der Tschechoslowakei, Polen und anderen Oststaaten gastiert, ein Kündler von deutscher Chorkultur und Kirchenmusik, der alten Weltruf neu bestätigen konnte. Rudolf Mauersberger, immer auswendig, vor allem aber inwendig seinen Chor leitend, kennt sie, die Geheimnisse und die einzigartigen Möglichkeiten von Knaben- und Jünglingsstimmen. Er pflegt diesen Schatz, erhält ihn und formt ihn in jedem Jahre neu. Für diesen Dienst sei dem Jubilar gedankt.

Hans Böhm

Neue Chorwerke

Joseph Haas vertonte als op. 107 Schillers „Worte des Glaubens“ für Bariton-Solo, gem. Chor und Orchester (Sinfonie-Orchester-Besetzung, die notfalls durch Wegfall einiger Bläser vereinfacht werden kann). Die zweifellos sehr wirkungssichere „Schiller-Hymne“ (dies der Titel des kantatenartigen Werkes) wurde zum 350jährigen Stadtjubiläum in Mannheim uraufgeführt. Damit ist in etwa der Raum angedeutet, in dem das Werk sein Heimatrecht finden wird. Festliche Anlässe ähnlicher Art werden sich sicher gern der Schiller=Worte in festlichem musikalischem Gewand bedienen. Mag auch Thematik und Faktur des Mittelteils in kanonischem Gewand allzu getreu in der Auslegung des Dichterwortes verfahren (— „das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt“ —), mag das Pathos der Schlußzeilen diesen oder jenen stören — (wir sind uns dessen bewußt, daß die Vertonung klassischer Worte den Zeitgenossen vor manches Problem stellt) —: die Schiller-Hymne, ein Stück ehrlicher, echt empfundener Musik, wird — nicht zuletzt durch die geringen Aufführungsschwierigkeiten und durch die absolut gewährleistete Verständlichkeit des musikalisch Gesagten — einem breiten Sänger- und Hörerkreis willkommen sein und — im obenangedeuteten Sinn — eine Lücke ausfüllen.

Man hat oft bedauert, daß außer den „Catulli Carmina“, die wegen ihrer Schwierigkeit nur sehr leistungsfähigen Chören zugänglich sind, kein „echter Orff“ für den A-cappella-Gesang greifbar war. Das nunmehr in drei Folgen vorliegende „Concento di Voci“ von Carl Orff mag geeignet sein, bei nicht allzu erheblichen Schwierigkeiten dem A-cappella-Chor Zugang zum Orffschen Chorstil mit seinen Eigentümlichkeiten und Eigenwilligkeiten zu bereiten.

Heft 1 enthält unter der Überschrift „Sirmio“ drei Vertonungen Catullischer Gedichte, die, bereits 1943 im Zusammenhang mit den „Catulli Carmina“ entstanden, 1954 veröffentlicht wurden. „Frühling“ — „Abschied vom toten Bruder“ — „Hymnus auf die heimatliche Insel Sirmio“, so könnte man die drei Gedichte inhaltlich charakterisieren. Mit ostinat wiederholter, treibender Melodik, rhythmischer Chordeklamation auf liegenden oder hin und her schwingenden Klängen entwickelt sich das für Orff typische Partiturbild, meist bis zur Sechsstimmigkeit aufgespal-

ten, gelegentlich durch Einfügung von Solostimmen (Sopran und Tenor) erweitert.

Heft 2 „Laudes creatorum quas fecit Beatus Franciscus ad Laudem et Honorem Dei“ mit der Angabe „Estatico, sempre molto rubato“ erinnert in dem wesentlich rhythmisch geformten Spiel der parallelen (Drei-) Klänge in dreifach geteiltem, meist gekoppeltem Sopran und Tenor über liegendem, orgelpunktartigem Alt und Baß entfernt an das Partiturbild Perotinscher Organa. Die Schwierigkeit dürfte hier — trotz des „molto rubato“ — in der rhythmischen Chordeklamation zu finden sein.

Heft 3 „Sunt lacrimae rerum“ (Cantiones seriae) bietet leistungsfähigen Männerchören eine dankbare, nicht alltägliche Aufgabe. Zum 3- bis 6fach geteilten Chor, der vorwiegend rein klangliche Aufgaben hat, treten im dritten Stück Solo=Baß, =Bariton und =Tenor, von denen letzterer mehrmals das hohe „H“, nicht selten das „A“ ansteuert. Besonders das letzte der drei Stücke — „Seid heiter, Freunde, und voll Vertrauen“ — ist voll bezaubernder Klanglichkeit. Für das erste und zweite werden Orlando di Lasso und Ecclesiastes III als Textquelle angegeben.

Wilhelm Killmayers „Canti amorosi“ wurden 1957 von der Jury der Fédération Internationale der Jeunes musiques mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Beim Blick in die Partitur fällt es schwer, dieses eigenwillige Bild irgendwo einzugliedern. Das mag den „Canti“ und ihrem Komponisten zum Lob gereichen. Drei Liebesgedichte (altfranzösisch, altitalienisch und Torquato Tasso) sind aus feinnervigem Erfassen der textlichen Eigenart in Musik verwandelt, die, besonders im ersten und zweiten Stück, oft wie feingewebtes melodisches Filigran über seltsam leuchtendem Klanggrund erscheinen. Bei vorherrschender Diatonik und Einfachheit der Melodik ergeben sich im klingenden Gefüge reizvolle und eigenartige Klangwirkungen. Das rhythmische Element ist bis ins letzte verfeinert und aufgelockert. Das dritte Stück „S'andasse Amor a caccia“ verzichtet auf rhythmische Verfeinerung und steht ganz auf dem Jagd- und Reithrhythmus des 12/8-Taktes. Solo=Sopran- und Solo=Tenor finden Aufgaben, die rhythmisch und hinsichtlich der geforderten Höhe nicht ganz leicht zu lösen sind und erstklassige Solisten fordern. Für gute Kammerchöre eine sehr dankbare Aufgabe!

Alle Werke sind im Verlag B. Schott's Söhne in Mainz erschienen.

Paul Nitsche

*

Eine der wichtigsten Sammlungen auf dem Gebiet der Chormusik des 15. bis 18. Jahrhunderts ist seit fast 30 Jahren „Das Chorwerk“ (Möseler-Verlag, Wolfenbüttel). Friedrich Blume, dem sich neuerdings Kurt Gudewill als Mitherausgeber zugesellte, verstand es, in vorbildlicher Weise wissenschaftliche Belange mit den Bedürfnissen der Praxis zu verbinden. Anschließend an die Neuauflage der 52 Vorkriegshefte wird nun seit 1956 die Sammlung jährlich um sechs Hefte erweitert. Die Hefte 56–64 enthalten folgende Werke: „Missa anonyma II aus dem Codex Breslau Mf 2016“ (4 gem. St.), Josquin Desprez, „Drei (geistliche) Motetten“ (4, 5 und 6 gem. St.), „Sechs italienische Madrigale“ von Arcadelt, Festa, Viola, Nasco und Ferrabosco (5 gem. St.), Adrian Willaert, „Drei (geistliche) Motetten“ (5 gem. St.), „Spanisches Hymnar“

(20 Hymnen verschiedener Komponisten um 1500, die teilweise auch heute noch in der Liturgie verwendbar sind; 4 gem. St.), „Zwölf französische Lieder aus Jacques Moderne: Le Paragon des Chansons“ (4 gem. St.), Ludwig Senfl, „Zwei Marien-Motetten“ (5 gem. St.), „Zehn weltliche Lieder aus Georg Forster: Frische teutsche Liedlein“ (4, 5 und 8 gem. St.), Josquin Desprez, „Zwei Psalmen“ (4 und 5 gem. St.). Den lateinischen Motetten sowie den italienischen Madrigalen und französischen Chansons sind jeweils sangbare deutsche Übersetzungen beigegeben. Jedes Heft enthält ein ausführliches Vorwort und einen genauen kritischen Bericht. Als Herausgeber der einzelnen Hefte sind zu nennen: Hans Albrecht, Fritz Feldmann, Rudolf Gerber, Walter Gerstenberg, Kurt Gudewill, Bernhard Meier und Helmuth Osthoff. Wenn manche Veröffentlichungen alter Musik den Schluß ergeben, daß nicht alles Alte auch immer gut ist, so trifft das für diese Reihe bestimmt nicht zu. Die sorgfältige Auswahl der Werke mit einem sicheren Gespür der Herausgeber für Qualität garantiert dieser vorbildlichen Chorsammlung auch weiterhin ein gleichbleibend hohes Niveau.

Ebenfalls im Möseler-Verlag, Wolfenbüttel, gab Fritz Jöde eine praktische Neuauflage von Joachim von Burcks (Joachim Moller) „Deutsche Passion“ (nach dem Johannesevangelium) heraus. Die vierstimmig durchkomponierte Motetten-Passion ist musikalisch nicht schwer, muß aber vom Text her gut gestaltet werden.

Der Schwerpunkt der neuen Chorsammlung „Das Singwerk“ (Verlag Peters, Frankfurt, und Tonger, Rodenkirchen) liegt zunächst bei der neueren Chormusik. Ausgehend von der 1930 erschienenen Sammlung „Volksliederbuch für die Jugend“ hat diese Reihe das Ziel, verschiedenste Werke in vielerlei Besetzungen für den praktischen Bedarf der Chöre bereitzustellen. Drei musikalisch sehr gewichtige Hefte für gemischten A=cappella-Chor eröffnen die Reihe: Arnold Schönberg, „Drei Volksliedsätze“, Kurt Thomas, „Drei Choralsätze“ und Heinrich Kaminski, „Drei weihnachtliche Liedsätze“. Alle drei Hefte sind der obengenannten Sammlung entnommen und beweisen, daß die diatonische Polyphonie dieser Werke auch heute, nach fast 30 Jahren, kaum etwas von ihrer musikalischen Aussagekraft eingebüßt hat. Weihnachtliche Liedsätze für gemischten Chor und Instrumente von Armin Knab sind unter dem Titel „Singt und klingt“ zusammengefaßt, während drei weitere Hefte je eine geschlossene Kantate enthalten: Karl Marx, „Weihnachtskantate“ über „Vom Himmel hoch, o Engel, kommt“ (3 Singst. und 3 Instr.), Hermann Erpf, „Der grimmig Tod“ (Chor, Einzelst. und Instr.), Ernst Lothar von Knorr, „Die Strafe der Faulheit“ nach Wilhelm Busch (Einzelst., Sprechchor, 3 gl. St. und Streicher). Alle diese Werke waren ebenfalls zwischen 1932 und 1939 bereits in anderen Ausgaben erschienen. Man darf also darauf gespannt sein, was der Verlag künftig an wirklichen Neuerscheinungen bringen wird. Schließlich ist noch auf eine für die kirchenmusikalische Praxis wichtige Neuauflage hinzuweisen: „Fünf Choralsätze“ für gemischten Chor und Instrumente aus Kantaten von Johann Sebastian Bach. Die Instrumentalbesetzung der einzelnen Sätze ist sehr verschieden und läßt sich in der Praxis bis zu einem gewissen Grad nach den lokalen Gegebenheiten abwandeln.

Hermann Bittel

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Die „Singschule“ und der Verband der Singschulen gratulieren

Professor Josef Lautenbacher zum 60. Geburtstag

Es gibt nun schon fast so etwas Ähnliches wie eine Genealogie des Erbes von Singschulvater Albert Greiner, wenn auch die Generationsfolge nicht ganz damit übereinstimmt. Übernahm mit Otto Jochum die nächste Generation aus der Hand des Singschulgründers die sorgsame Pflege und das fruchtbare Weiterwirken des Greinerschen Ideenguts, so blieb beides mit dem Nachfolger Otto Jochums, mit Professor Josef Lautenbacher, in den sicheren Händen der gleichen Generation, die ihrerseits noch selbst und gründlich in die Schule Greiners gegangen ist. Man darf also von einer direkten Erbfolge sprechen, wenn man das Singschulleben von Josef Lautenbacher betrachtet, der am 27. Februar den runden 60er erreicht, ein Jahr nach Otto Jochum.

Es ist für die Sache der Singschulen und des ihre Ziele verfechtenden Verbandes beruhigend und beglückend zugleich, die Leitung von Muttersingschule und Verband so nahe bei den Ursprüngen zu wissen. Die Reinhaltung der ganzen pädagogischen Gedankenwelt Greiners ist damit garantiert, angefangen vom Primat des Singens in der Jugendmusikerziehung bis zur festgefügt, wohlgedachten Praxis einer jugendlichen Stimmbildung und der daraus zu gewinnenden Stimmkultur für den Chornachwuchs.

Josef Lautenbacher war — gleich seinen Vorgängern — zuerst Lehrer, aus der Lauinger Lehrerbildungsanstalt hervorgegangen. Seine erste Lehrer-Position in Augsburg, seiner Geburtsstadt, verband Lautenbacher gleich mit einer musikalischen Tätigkeit auf einem Gebiet, dem er bis heute treu geblieben ist, als Kirchenmusiker. Er war Chordirektor bei St. Georg, und Otto Jochum amtierte dort als Organist. Die Liebe zur Musik wurde bald zur Berufung. Studien am Augsburger Konservatorium und an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München legten den Grund zu einer bestfundierte musikalischen Ausbildung, die ihren Abschluß in der Reifeprüfung für katholische Kirchenmusik an der Münchner Akademie fand. Neben der Kirchenmusik waren die Geige und noch mehr die Bratsche die bestätigte Liebe Lautenbachers zur Musik. Auch ihr ist er treu geblieben, und sein Ruf als Quartettgenosse drang weit über Augsburgs Grenzen hinaus. Bei so vielseitiger Tätigkeit aber hatte der junge Lehrer immer noch Zeit, bei Albert Greiner an der Augsburger Singschule zu arbeiten und mehrere Jahre zu praktizieren, bis er 1920 als nebenamtliche Lehrkraft an die Singschule berufen wurde. Seither ist er seinem Lehrer bedingungslos ergeben geblieben. 1935 folgte die Ernennung zum

Inmitten der singenden Jugend fühlt sich Professor Josef Lautenbacher am wohlsten. Hunderte von Kindern haben durch ihn, der am 27. Februar 60 Jahre alt wird, nicht nur, wie im Bild ersichtlich, die Sing„schnute“, die rechte Zungenstellung und den „lang“geformten Singmund gezeigt bekommen, sie alle haben durch ihn mit ihren Stimmen umgehen gelernt und — sind dazu tüchtige Musikanten geworden.



hauptamtlichen Mitarbeiter Otto Jochums. Nach Evakuierung und Kriegsende sicherte sich die Stadt Kempten die Erfahrung und Arbeitskraft von Josef Lautenbacher zum Aufbau einer bis heute trefflich florierenden Singschule. Ende 1951 holte Augsburg seinen Sohn wieder zurück und übertrug ihm das verantwortungsvolle Amt der Leitung der Singschule und des Deutschen Singschullehrer- und Chorleiter-Seminars.

Hunderte von Kindern Augsburgs, viele Singschullehrer und Musikerzieher sind seither durch Lautenbachers Schule gegangen. Die letzteren kamen nicht nur aus Bayern und der Bundesrepublik, sondern aus vielen Ländern, so aus der Schweiz, aus Griechenland, nach Augsburg, um sich die Lehre Albert Greiners aus erster Hand, aus direkter Tradition anzueignen und in ihrer Heimat weiterzupflegen. Die leitende und verwaltende Tätigkeit hat Lautenbacher nicht gehindert, stets mit der Praxis in Verbindung zu bleiben: er führt immer zwei Ausbildungsklassen der Singschule, eine Jugendklasse und den gemischten Chor der Albert-Greiner-Singschule. Das Überzeugende seiner stimmlichen Arbeit in diesen ganz verschiedenen Aufgabenkreisen ist die großartige und nahtlose Verschmelzung von stimmlicher Erziehung mit natürlicher Musikalität. Da sind sowohl Reinheit und Transparenz als typischer „Augsburger“ Chorklang wesentliche Faktoren, als auf der musizierenden Seite die Wahrheit und Echtheit der musikalischen Gestalt erhalten bleibt: Klanggewand und musikalischer Ausdruck bleiben eins.

Der Stimmfanatiker Lautenbacher hält dem Musiker die Waage. Diese gesunde Verbindung hat ihre Auswirkung auch in der auswärtigen, weitverzweigten Lehr- und Vortragstätigkeit Lautenbachers, der in seinen Ferien in der Wies seine ehemaligen Schüler um sich zu scharen weiß, der aber auch viele Wochen seiner Ferien dafür opfert, bei Musikerzieher- und Lehrertagungen durch Referat und Praxis für das Greinersche Stimmideal zu werben. Unverwüstlich in der Arbeitsenergie und einem echt schwäbischen Humor dient er diesem Ideal, zu dessen Schutz er auch den Verband der Singschulen e. V. ins Leben gerufen hat. Hier als 1. Vorsitzender des Verbandes und an anderen Stellen, als Ausschußmitglied des Deutschen Sängerbundes oder im Kreis der Stimm- und Liederbuchfachleute im Bayerischen Kultusministerium tritt er mit Konsequenz und Nachdruck dieses Ideal, die Gesunderhaltung der menschlichen Stimme durch eine sach- und fachgerechte, natürliche Stimmbildung.

Das Bild des arbeitsreichen Lebens von Josef Lautenbacher wäre unvollständig, wenn nicht eine besonders wichtige Seite ins rechte Licht gerückt würde — eine Seite, die beweist, daß bei aller Treue zur Tradition Albert Greiners in den Singschulen zeitnah und jugendgemäß gearbeitet wird. Lautenbacher ist es zu danken, daß die Singschulen mit der Gegenwart Schritt halten und allem guten Neuen aufgeschlossen sind, mag es sich um pädagogische Dinge handeln, wie das Orff-Schulwerk, oder um Liedgut. In den von ihm geleiteten Junggesangskonzerten der Augsburger Singschule stehen immer moderne Werke neben alter und klassischer Chormusik.

Ehrfurcht und Treue zu Greiners Werk, Aufgeschlossenheit und Verpflichtung der Gegenwart gegenüber sind die rechten Eigenschaften für eine Persönlichkeit, die an so verantwortungsvollem Posten steht. Dazu

die Tatkraft und das Musikantentum eines ganzen Schwaben — sie geben zusammen die Garantie, daß der Segen und Nutzen für die Jugend und die musikalische Zukunft von Augsburg aus weiter in Städte und Dörfer strömen, in denen Musiker und Lehrer wirken, die aus Josef Lautenbachers Hand Greiners Werk unverfälscht übernehmen durften und die sich alle zum 27. Februar 1959 mit heißen Glückwünschen für Gesundheit und Arbeit des derzeitigen Singschulvaters einfinden.

Ludwig Wismeyer

Studienrat Alfons Mayer zum 29. Januar 1959

Als vor wenigen Wochen beim Weihnachtssingen der Augsburger Singschule die Knabenstimmen das „Rorate coeli“ anstimmten, kam manchem alten Singschüler die Erinnerung an jene Zeiten, da sie selber als Singschulbuben hoch droben über den geheimnisvoll tönenden Pfeifen der Orgel in der Barfüßerkirche gestanden haben. Alfons Mayer dirigierte damals das Singen der Buben mit sorgsamer Geste.

Und vor wenigen Tagen standen sie sich Aug in Aug gegenüber, der damalige Singschullehrer und einige der alten Singschulbuben. Sie waren in das Tusculum Mayers nach Biburg bei Augsburg gekommen, um ihrem einstigen Lehrer die Glückwünsche der ganzen Singschulfamilie zum 70. Geburtstag zu überbringen.

Wenn man freilich über das Wirken Alfons Mayers für die Idee Albert Greiners in rechter Würdigung berichten will, so reichen dazu die persönlichen Erinnerungen nicht aus, es müssen geschichtliche Aufzeichnungen zu Hilfe genommen werden; denn länger als das ganze Leben der ehemaligen Singschulbuben währt bereits die Treue Mayers im Dienste der Augsburger Singschule.

Mit 24 Jahren stieß der damalige Lehrer 1913 zu der Schar um Albert Greiner. Jahrzehnte sind seither vergangen. Wer zählt die Buben und Mädchen, die der Singschullehrer Alfons Mayer mit Liebe, Geduld und gutem Humor in die Kunst des schönen Singens, in die Welt der Musik eingeführt hat, wer die vielen Seminaristen (zu ihnen gehört auch der Schreiber dieser Zeilen), denen er während vieler Jahre am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminar das „bene il suono“ erklärt hat, deren widerspenstige Finger er unermüdlich auf die verzwickten Wege der chromatischen Modulation geführt hat? Es sind viele, viele, die es seinem pädagogischen Geschick und seiner Hilfsbereitschaft danken, daß sie heute in der Lage sind, von der Richtigkeit und Lauterkeit der Idee Greiners mit der singenden Jugend Zeugnis abzulegen.

Beim Durchblättern der Junggesangprogramme, der Veranstaltungsfolgen der Chorkonzerte taucht immer wieder der Name Alfons Mayer auf, der in zahllosen Proben und Aufführungen die frohen Weisen der Kleinen ebenso wie die anspruchsvollen Chöre der Großen als feinsinniger Hauspianist „beflügelt“ hat.

Sie alle — die einst Kleinen und die Großen — danken ihrem Lehrer an seinem 70. Geburtstag von Herzen: die ehemaligen Schüler, die Singschulkollegen und nicht zuletzt der Verband der Singschulen, sie alle wünschen ihm viele Jahre in Gesundheit und Schaf-

fenskraft — nicht nur deswegen, daß der Verband noch möglichst oft an die Türe in Biburg klopfen darf, um Mayers poetisches Gemüt mit den nüchternen Zahlen der Kassenrevision zu traktieren. Ad multos et felices annos!

Karl Zeller

DER VERBAND BERICHTET

Der 19. Seminarlehrgang am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminar begann am 5. Januar 1959 und dauert bis 25. März.

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

Die *Singschule Wackersdorf* hatte an Weihnachten 1958 mit einer zweimaligen Aufführung des Krippenspiels „Schimmel, Ochs und Eselchen“, Text von Markus Polder, Musik von Franz Biebl (Möseler-Verlag), großen Erfolg. Die Leitung hatte Singschulleiter *Hans Lobmeyer*.

Die *Kaufbeurer Martinsfinken* sangen zum Advent unter Leitung von *Ludwig Hahn* im Pfarrsaal von Neugablonz und in der Institutskirche in Kaufbeuren alte und neue Adventsgesänge. Der 1. Teil brachte vier- bis fünfstimmige A-cappella-Chöre von Gumpelzheimer, Vittoria, Hasler, Eccard und Gabrieli, der 2. Teil vier- bis siebenstimmige Gesänge von Schroeder, Ludwig Weber, Brahms und Alfred von Beckenrath. Den Abschluß bildete die „Kleine Adventsmusik“ op. 4 für Flöte, Oboe, Violine, Cello, Cembalo, Sprecher und dreistimmigen gemischten Chor von Hugo Distler.

Walter Rein zum Gedächtnis

Die *Städtische Singschule und der Sängerbund Kempten* gedachten mit einem Gemeinschaftskonzert des Chorkomponisten Walter Rein, der am 10. Dezember 65 Jahre alt geworden wäre. Die Kemptener Singschule war mit Walter Rein eng verbunden und hat verschiedene seiner Chorwerke uraufgeführt. Wie die Presse es mit Recht betonte, hat Walter Rein seine ehrlichen Impulse vor allem aus dem Volkslied empfangen, was in diesem Gedenk-Konzert auch besonders deutlich gemacht wurde. Kantaten, Männer- und Frauenchöre, Volksliedsätze ließen den ganzen Bereich von Reins Schaffen vor über 700 Zuhörern im Kornhaussaal vorüberziehen. Als fruchtbare Anregung für die Singschularbeit erwiesen sich wieder die Kantaten Reins für Männer- und Kinderchor, z. B. „Zur guten Nacht“ und „Heimat“. Die Leitung des Abends hatten in schönem gemeinsamem Dienst an einer guten Sache der Leiter der Singschule Kempten, *Otmar Wirth*, und der Dirigent des Sängerbundes *Hans Hartmannsberger*.

Aus einem Singschuljahresbericht

Die erst am 28. September 1956 gegründete, von *Oswald Heimbucher* geleitete *Städtische Singschule Sulzbach-Rosenberg* schreibt über ihren Jahresbericht 1958 das Goethe-Wort:

„Wer die Musik nicht liebt, verdient nicht ein Mensch genannt zu werden; wer sie nur liebt, ist erst ein halber Mensch; wer sie aber treibt, ist ein ganzer Mensch.“

Im einzelnen gibt der Bericht darüber Aufschluß, wie durch gesunde Zusammenarbeit in einer Gemeinde die Singschule nicht nur Ansehen gewinnen, sondern auch reiche Früchte zu tragen imstande ist. „Die finanzielle Grundlage für die Singschularbeit schuf der Stadtrat gleichzeitig mit seinem Gründungsbeschluß. Die Eisenwerk-Gesellschaft Maximilianshütte AG. ermöglichte durch verschiedene Spenden die zusätzliche Anschaffung wertvoller Instrumente für das Orff-Schulwerk.“ Über 300 Kinder werden in zehn Singschulklassen unterrichtet, wozu ab 1957/58 eine Instrumentalabteilung mit 66 Schülern trat, die in Blockflöte, Gitarre, Geige, Scheitholz und Fidel unterwiesen werden. Neben zahlreichen Eigenveranstaltungen, darunter zwei Junggesangsveranstaltungen zum jeweiligen Schuljahresschluß, kam die Mitwirkung bei Feierstunden und Konzerten anderer Organisationen, u. a. des Männergesangsvereins Rosenberg, des Volksbildungsvereins Sulzbach-Rosenberg, des Kreisjugendrings. Als besonders anregend erwiesen sich drei Schülersingwochen, die in Verbindung mit dem Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik durchgeführt wurden.

Chor

Sein zehnjähriges Jubiläum konnte der *RIAS-Kammerchor Berlin* feiern. Das Festkonzert wies ein anspruchsvolles Programm auf. Neben Heinz Friedrich Hartigs Zyklus „Perché“ für Chor und Gitarre erklangen Paul Hindemiths „Madrigale nach Weinheber“ und Milhauds „Poèmes de Jorge Guillén“, ein Kompositionsauftrag des RIAS. Harald Genzmers „Südamerikanische Gesänge“ beschlossen das Konzert, das unter der Leitung von Günther Arndt stand.

Der *Frankfurter Cäcilien-Verein* führte in Paris in der Kirche St. Eustache zusammen mit Solisten der Großen Oper und einem französischen Orchester vor 4000 Zuhörern das Weihnachtsoratorium von Bach auf. Die Leitung des Konzerts hatte der englische Dirigent *Walter Goehr*.

Das Weihnachtsoratorium von Bach sang der *Grischkat-Singkreis* in der Stiftskirche Stuttgart unter Mitwirkung der Stuttgarter Philharmoniker und der Solisten Gertraude Schütz-Waidelich (Sopran), Hetty Plümacher (Alt), Georg Jelden (Tenor), Hermann Achenbach (Baß). Die Leitung der Veranstaltung hatte *Hans Grischkat*.

In einem Konzert der *Gesellschaft der Musikfreunde Bad Neuenahr* erklang die Missa solemnis von Beethoven mit den Solisten Ursula Lippmann, Sopran, Ursula Boese, Alt, Peter Offermann, Tenor, Peter Roth-Ehrang, Baß. Ferner wirkten mit der Kammerchor Bad Neuenahr und die Junge Philharmonie Siegen. Die Leitung hatte Musikdirektor Bruno Korte-meier.

Aus den neuesten Statistiken des Deutschen Sängerbundes geht hervor, daß die Zahl der Jugendchöre im Wachsen begriffen ist. Nicht weniger als 84 Kinderchöre sind im vergangenen Jahr dem Deutschen Sängerbund beigetreten. Eine Reihe von Jugendchören wurde im Anschluß an bereits bestehende gemischte Chöre oder Männerchöre ins Leben gerufen, in der Absicht, den Nachwuchs zu sichern.

Zum Händel-Gedenkjahr
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

PSALM 96

„O singet unserm Gott ein neues Lied“
(Anthem IV)

für Sopran- und Tenor-Solo, gemischten Chor,
Orchester und Continuo

Auf Grund der Gesamtausgabe heraus-
gegeben von

HARRY GRAF

Chorpartitur DM —,70

Klavierauszug käuflich oder leihweise
Orchestermaterial leihweise

Dieser Psalm ist das vierte der in den Jahren
1716–1718 für die Kapelle des in Cannons
residierenden Herzogs James Chandos kom-
ponierten Anthems. Ein sehr wirkungsvolles
und doch leicht ausführbares Werk des großen
Meisters.

VERLAG HUG & CO.

Postfach Zürich 22

RADIO LUXEMBURG

sucht für sein Sinfonie-Orchester

Erste Geiger

Diplome und Orchester-Routine
erforderlich.

Grenzalter 35 Jahre.

Wettbewerb in Luxemburg am 28. Febr.

Programm:

I. Stück nach Auswahl.

II. Pflichtstück:

1. Satz Violin-Konzert Mendelssohn.

III. Blattlesen:

Auszüge

Kammermusik und Orchesterstücke.

Ausführliche Gesuche mit Lebenslauf
sind sofort zu richten an

RADIO LUXEMBURG

Luxemburg (Großherzogtum)

In
bereinigter
Neuaufgabe
erschienen

JOSEPH HAYDN



Die Schöpfung

PB 680 Partitur Halbleinen DM 65,—; OB 835 5 Streich-
stimmen je DM 6,—, 18 Harmoniestimmen je DM 4,50;
weiterhin in unveränderter Form: ChB 109 4 Chor-
stimmen (dt. - frz.) je DM —,80; EB 118 Klavierauszug
(dt. - engl. - frz.) DM 3,—, Leinen DM 6,—; TB 34 Text-
buch (dt.) DM —,30



Die Jahreszeiten

PB 679 Partitur Halbleinen DM 100,—; OB 842 5 Streich-
stimmen je DM 9,—, 19 Harmoniestimmen je DM 6,—;
weiterhin in unveränderter Form: ChB 108 4 Chorstimmen
(dt. - frz.) je DM 1,20; EB 116 Klavierauszug (dt. - engl. -
frz.) DM 12,—; TB 33 Textbuch (dt.) DM —,40.

bei
**BREITKOPF
& HÄRTEL
WIESBADEN**

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg
Direktor: Dr. Fritz Schnell
stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

STÄDT. KONSERVATORIUM OSNABRÜCK

Direktor: Karl Schäfer

Ausbildung in allen musikalischen Fächern. Seminar für Privatmusikerzieher. Orchesterschule. Abteilung für ev. Kirchenmusik. Chorleiterseminar. Jugendmusikschule. Meisterklassen Detlef Kraus und Karl-Heinz Schlüter (Klavier), Cyrill Kopatschka (Violine).

Auskunft und Anmeldung Hakenstr. 9, Tel. 4031, Nebenstelle 373.

städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Kommissarische Leitung: Irmgard Balthasar.

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher m. Staatsexamen. Erw. Seminar m. Abschlußprüfung f. Jugendmusikschulen, Chor, Orchest., Vorlesungen

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung:
Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4
Telefon: 80 31, Nebenstelle 339

Bergisches Landeskonservatorium
Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)

Niedersächsische Hochschule für Musik
und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. — Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer — Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung — Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren.

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik · Tanz · Schauspiel · Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei

Telefon 49 24 51/53 · gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel
Ausbildung

bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife. Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning. — Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. — Cello: Klaus Storck. Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner. — Komposition und Tonsatz: Erich Sehlbach, Siegfried Reda. — Musikwissenschaft u. Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner.

Orchesterschule: Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. — Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme. — Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. — Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth. — Opernchor-schule: H. J. Knauer. — Dirigenten- u. Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke. — Seminar für Privatmusik-lehrer. — Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz. — Rhyth-mische Erziehung: E. Conrad. — Katholische Kirchen-musik: Prof. E. Kaller. — Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda.

Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Semi-nar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Abt. Schauspiel u. Sprechen: Leitung N.N.
stellvertretender Leiter Eugen Wallrath.

Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung,
Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

DÜSSELDORF ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof.
Dr. Joseph Neyes

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLINS

BERLIN

HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Tel. 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

Komposition und Tonsatz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit. — Dirigieren: Lindemann, Jakobi, Peter. — Gesang und Opernschule: Prohaska, Baum, Götte, Beilke, Brauer, Ludwig, Sengeleitner. — Tasteninstr.: Riebensahm, Ahrens, Beltz, Puchelt, Roloff. — Streichinstr.: Seiler, Borries, Schulz, Taschner, Klemm, Dorner, Schumacher. — Blas- u. sonstige Orchesterinstr.: Jacobs, Bode, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Töttcher. — Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik: Stoverock, Bergese, Borris, Gutzmann. — Kirchenmusik: Ahrens, Grote, Schneider. — Akust. Abteilung. — Opernchorschule. — Orchesterschule.

DETMOLD

NORDWESTDEUTSCHE MUSIK-AKADEMIE

Detmold, Neustadt 12, Tel. 3145/46

Direktor: Prof. Wilhelm Maler

Stellv. Direktor: Prof. Hans Münch-Holland

Komp. u. Tonsatz: Bialas, Driessler, Keller, Klebe, Klein, Maler. — Orch. u. Orchesterdir.: König. — Chor u. Chordir.: Stephani, Wagner. — Gesang u. Opernschule: Bialas-Specht, Bökemeier, Creuzburg, Drissen, Hinrichs, Humperdinck, Husler, Lindenbaum, Maler-Fitting, Spranger. — Tasteninstr.: Büker, Goebels, Hansen, Kretschmar-Fischer, Lechner, Natermann, Richter-Haaser, v. Haimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler, Schilde, Schnurr, Theopold. — Streichinstr.: David, Güdel, Heister, Isselmann, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — Blasinstr.: Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — Schlagz.: Scherz. — Harfe: Wagner. — Gitarre: Müller-Dombois. — Kammermusik: Strub. — Gehörbildung: Driessler-Quistorp. — Korrepetition: Radke. — Rhythmik: Jaenicke. — Höhere u. Real-Schulmusik: Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen. — Tonmeister-Ausb.: Dr.-Ing. Thienhaus, Weiss. — Ev. Kirchenmusik: Dr. Schneider, Dr. Reindell, Steche, Tramnitz. — Tonmeister-Ausb.: Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — Musik-Wiss.: Dr. Jung. — Sprecher: Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. Aufnahmeprüfung für Sommersemester 1959: 2. und 3. April.

FRANKFURT/M.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33
Telefon 55 44 14 und 59 16 73

Direktor: Prof. Philipp Mohler

Komp. u. Tonsatz: Baither, Biersack, Hessenberg, Mohler, Puettner, Zipp. — Dirigieren: Zwißler. — Gesang, Stimm- bildung, Opernschule: Becker, Daden, Grantz-Soeder, Gründler, Lohmann, Schmitt, Dr. Skraup, von Stetten, Uhlig, Vondenhoff, Welter. — Klavier: Arnold, Büchner, Flinsch, Dr. Flößner (Methodik), Freitag, Krutisch, Leopolder, Musuln, Seufert, Sott, Weiß. — Orgel: Bochmann, Köhler, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger, Walcha. — Violine: Graef-Moench, Herrmann, Lenzewski, Peters, Stanske. — Bratsche: Peters, Presuhn. — Cello: Molzahn. — Blas- u. sonstige Orchesterinstr.: Cremer, Englert, Goepfert, Jung, Käßler, Lukas, Naumann, Pohlner, W. Schmidt, Schneider, Stegner. — Blockflöte: Fricke, Steinbichler. — Rhythmik: Awanowa. — Kirchenmusik (Walcha), Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehre (Dr. Flößner), Opernschule (Vondenhoff), Orchesterschule (Biersack), Kammer- musik (Lenzewski), Chor (Felgner). — Vorlesungen über Interpretation u. Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).

FREIBURG/BR.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Freiburg im Breisgau, Münsterplatz 30
Telefon 3 18 34, App. 204

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck

Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann

Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — Musik- geschichte: Dr. Hammerstein. — Dirigieren: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang u. Opernschule: v. Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Fernow, Finke, Hatz, Klodt, Krebs, Riegler-Gutjahr, Schirmer, Westphal. — Hist. Tasteninstr.: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Kessler, Dr. Winter. — Violine: Végh, Grehling, Nauber, Amar. — Viola: Koch. — Cello: Teichmanis, Wilke. — Kammermusik: Amar, Koch, Teichmanis. — Flöte u. alte Kammermusik: Dr. Scheck, Diesselhorst. — Kath. Kirchenmusik: Dr. Winter. — Ev. Kir- chenmusik: D. Dr. Gurlitt, Kessler, Rössler. — Schulmusik: Dr. Hammerstein, Dr. Hartmann. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kaleve, Leonards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schlager. — PM-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs.

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17

In Hannover geräumige, sonnige

3-Zimmer-Neubau-Eckwohnung mit Klavier- und Blockflötenpraxis

mögl. an Teichmüllerschüler, wegzugshalber sofort gegen
Baukostenzuschuß abzugeben (ungehindertes Musizieren
tagsüber möglich!)

Angebote unter M 737 an den Verlag erbeten.



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN / hervorragend edel in Ton und Ansprache
NÜRNBERGER PRÄZISIONSSTAHLsaiten / aus 30jähriger Erfahrung vielbewährt
■ Verlangen Sie diese beiden Marken in den Fachgeschäften ■

„Ich muß immer wieder feststellen, daß die elastischen ‚Nürnberg Künstler Saiten‘ auch auf meinem Stradi-
varicello am besten klingen. In der Tonfülle und Klarheit sowie der weichen Ansprache sind diese Saiten
unerreicht.“
Professor Ludwig Hoelscher

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLINS

HAMBURG

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12
Telefon 44 10 71

Direktor: Prof. Philipp Jarnach

Komp. u. Satzlehre: Ditzel, Jarnach, Klußmann, Micheelsen, Poser, Wohlfahrt. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — Chorleitung und Chor: Detel. — Gesang und Opernklasse: u. a. Guillaume, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Witt, Wolff. — Klavier: u. a. Gebhardt, Hauschild, Schönsee, Schröter, Zur. — Orgel: u. a. Förstemann, Lipp. — Streichinstr.: u. a. Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüchner, Troester. — Blas- u. sonstige Orchesterinstr.: Brinckmann, Eggers, Grundmann, Keller, Nelleßen, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminare: Priv.-Musik: Schröter; Schulmusik (Volks- u. höhere Schule): Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikgesch.: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Lenschau, Marks. — Aufnahmeprüfungen: März u. September.

KÖLN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Köln, Dagobertstr. 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51
(Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter

Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder

Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt-Neuhaus, Schmitz-Gohr, Schröter. — Geige: Gertler, Rostal. — Cello: Cassadó, Steiner. — Komposition: Petzold, Raphael, Schroeder, B. A. Zimmermann. — Dirigieren: von der Nahmer. — Chorleitung: Hammers, Schieri, Schroeder. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Frank. — Opernschule: Hammers, von der Nahmer, Reinhardt. — Opernchorschule: Hammers. — Institut für Schulmusik u. Realschulbildung: N. Schneider. — Institut für kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut für ev. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehre: Raphael. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Chor: Schroeder. — Orchester: Classens. — Seminar für Volks- u. Jugendmusik: Schieri. — Seminar für Rundfunk- u. Filmmusik: Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — Seminar für Musikkritik: Dr. Silbermann. — Kursus für Jazzmusik: Edelhagen.

MÜNCHEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK (gegr. 1846)

München 2, Arcisstraße 12, Telefon 55 82 54

Präsident: Prof. Karl Höller

Direktor: Prof. Anton Walter

Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Harald Genzmer, Wolfgang Jacobi, Carl Orff, Kurt Eichhorn, Gotth. E. Lessing, Adolf Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Kurt Arnold, Werner Dommers, Maria Hindemith-Landes, Oskar Koebel, Dr. Fritz Linden, Rosl Schmid, Erik Then-Bergh, Friedrich Wührer, Karl Richter, Heinrich Wisniewski, Li Stadelmann, Hermann v. Beckerath, Valentin Härtel, Jost Raba, Walter Reichardt, Georg Schmid, Kurt Stiehler, Wilhelm Ströß, Jean Laurent, Hans Hotter, Gerhard Hüsch, Annelies Kupper, Franz Theo Reuter, Karl Schmitt-Walter, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — Unterricht in allen Lehrfächern der Musik, Opernschule, Tonkünstl. Lehramt, Privat-Musiklehre-Seminar.

SAARBRÜCKEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Saarbrücken, Kohlweg 18, Telefon 2 80 80

Direktor: z. Z. unbesetzt

Stellv. Direktor: Prof. Hans Karolus

Meisterklassen: Klavier (Foldes), Violoncello (Gendron) — Komp. u. Tonsatz (Konietzny, Lonnendonker, Loskant, Schmolzi u. a.) — Gesang (Fuchs, Karolus) — Klavier (Griem, Sellier, H. u. K. Schmitt u. a.) — Orgel (Rahner, Schneider) — Violine (Bus, Strauß) — Viola (Hoenisch) sämtl. übrigen Orchesterinstr.; Chor (Schmolzi) — Orchester (Loskant) — Kammermusikklassen; Schulmusik (Schmolzi) — Kirchenmusik (kath.: Lonnendonker, ev.: Rahner) — Privatmusiklehre (Griem) — Opernschule (Mutzenbecher) — Schauspielschule (Recktenwald). — Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

STUTTGART

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Stuttgart, Urbansplatz 2, Telefon 2 20 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter

Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth

Komposition: David, Frommel, Karkoschka, Komma, Marx, Reutter. — Gesang: Draeger, Mielsch-Nied, Schaible, Siben, Sihler, Völker. — Streich-Instr.: Gemeinhardt, Hoelscher, Kergl, Kessinger, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — Klavier: Erfurth, Horbowski, Kreutz, Lautner, Uhde. — Orgel: Gerok, Liedeker, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orch.-Instr.: Burum, Fischer, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Jungnitsch, Krümming, Krüger, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stößer, Strebel, Widmaier. — Alte Instr.: Prätorius, Niggemann. — Sprechen: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistor, Bünner, Ellersiek. — Chor u. Chorleitung: Grischkat. — Oper: v. Görtz. — Orchester, Dirigieren: Müller-Kray. — Schauspiel: Kenter, Barth. — Liedklasse: Reutter. — Kammermusik: Giesen. — Bläserstudio: Dreisbach. — Musikwiss.: Komma. — Schulmusik: Marx, Binkowski. — Privatmusiklehre: Volkart-Schlager. — Tonstudio: Haller. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

NEUERSCHEINUNGEN
in der Sammlung alter Musik

ANTIQUA

Johann Adolf Hasse (1699–1783)

Konzert=D=Dur

für Flöte, zwei Violinen und Basso continuo (Cembalo, Klavier). Herausgegeben von Dieter Sonntag.

Ed. Schott 4658 · Partitur DM 3,50 · Stimmen (4) je DM –,80

Der zu seiner Zeit vor allem als Opern-Komponist berühmte Dresdner Hofkapellmeister Johann Adolf Hasse wird heute immer mehr als Komponist wirkungsvoller Instrumentalmusik wieder entdeckt.

Karl Heinrich Graun (1703/04–1759)

Ouverture und Sinfonia C=Dur

für Streichorchester und Bläser ad lib. Herausgegeben von Helmut Mönkemeyer.

Ed. Schott 4659 · Partitur DM 4,– · Stimmen (4) je DM 1,20

Die Ouverture des bekannten norddeutschen Meisters kann mit Streichern allein musiziert werden, erhält aber durch die Bläsertrio-Partien noch mehr Glanz und Farbigkeit.

Johann Sigismund Kusser (1660–1727)

Ouverture I

Suite für Streichorchester (Bläser ad lib.). Herausgegeben von Helmut Mönkemeyer.

Ed. Schott 4663 · Partitur DM 3,– · Viol. I DM 1,20 · Viol. II, III (Vla.), Vlc. je DM –,80

Von Kusser, der einer der beliebtesten Komponisten seiner Zeit war, sind nur wenige Werke erhalten. Die vorliegende Ouverturen-Suite ist schon mit Streichquartett aufführbar (ohne Generalbaß) und kann zur klanglichen Bereicherung mit Holzbläsern aufgelockert werden.

Venezianische Canzonen

zu vier Stimmen (1608)

Ed. Schott 4664 · Partitur DM 3,50 · Stimmen (6) je DM –,90

Die gesangliche Melodik der Stücke weist auf die Abstammung vom französischen Chanson, die sich hier mit italienischer Klangfreude und dem Glanz venezianischer Kunstentfaltung verbindet. Die Besetzung der Stücke ist mit verschiedensten Instrumenten möglich.

Verlangen Sie das neue ANTIQUA-Verzeichnis bei Ihrem Musikalienhändler!

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NEUERSCHEINUNG

Alphons Silbermann
wovon lebt die musik

Die Prinzipien der Musiksoziologie

Eine bisher noch nie unternommene Systematisierung der Musiksoziologie. Sozialkritisch, aktuell und revolutionär zugleich. Silbermann beleuchtet die Frage, die seit langem alle Menschen bewegt, die der heutigen Musikentwicklung hoffnungslos und skeptisch gegenüberstehen. Ein Buch, das vielen musikalischen Fragen unserer Zeit zur ersehnten Lösung verhelfen wird. 235 Seiten in Taschenbuchformat mit mehrfarb. Einband brosch. DM 9,80 · Gzlw. mit Schutzumschlag DM 12,50

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

Zum Händel-Gedenkjahr

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Chöre für Frauen- und Schulkhöre mit Klavierbegleitung

Er weidet seine Herde aus „Messias“ (*Nr. 50)
Klavierauszug DM 2,–, jede Chorstimme DM –,45

Erschallt, Trompeten, Chor aus „Samson“ (*Nr. 87)
Chorpartitur mit unterlegter Klavierbegl. DM –,60

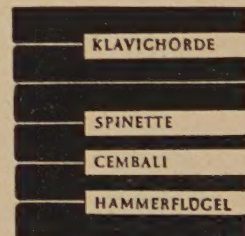
Das große Halleluja aus „Messias“ (*Nr. 73)
Klavierauszug DM 2,–, jede Chorstimme DM –,60

O, wie wonnig, Duett und Chor aus „Acis und Galathea“ (*Nr. 85)
Chorpartitur mit unterlegter Klavierbegl. DM –,50

Seht, er kommt mit Preis gekrönt, Chor aus „Judas Makkabäus“ (*Nr. 88)
Chorpartitur mit unterlegter Klavierbegl. DM –,50

Uns hat Gott den Helden hergesandt, Duett und Chor aus „Judas Makkabäus“ (*Nr. 86)
Chorpartitur mit unterlegter Klavierbegl. DM –,50
(* aus unserer Reihe „Klassische Chorstücke“)

VERLAG HUG & CO.
Postfach Zürich 22



überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

BAMBERG · NÜRNBERG
Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1

STEREO

DER IDEALE RAUMKLANG

Durch ein revolutionär neues Aufnahmeverfahren wird über den Begriff „High Fidelity“ hinaus ein Zuwachs an Hören und Erleben von Musik ermöglicht, wie er bisher kaum möglich war.

Nachstehend finden Sie eine kleine Auswahl aus unserem Stereo-Programm:

IGOR STRAWINSKY

Petruschka, Ballett

Orchestre de la Suisse Romande

Dirigent: Ernest Ansermet

SXL 2011
Decca

PETER TSCHAIKOWSKY

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 b-moll,
op. 23

Van Cliburn

Symphonie-Orchester

Dirigent: Kyrill Kondraschin

LSC 2252
RCA

PETER TSCHAIKOWSKY

Symphonie Nr. IV f-moll, op. 36

Orchestre de la Suisse Romande

Dirigent: Ataúlfo Argenta

SXL 2015
Decca

PETER TSCHAIKOWSKY

Symphonie Nr. VI h-moll, op. 74 „Pathétique“

Wiener Philharmoniker

Dirigent: Jean Martinon

SXL 2004
Decca

OTTORINO RESPIGHI

Pini di Roma (Römische Pinien)

Fontane di Roma (Römische Brunnen)

Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion

Nationale Belge, Bruxelles

Dirigent: Franz André

SLT 43004
Telefunken

Fragen Sie bitte Ihren Schallplatten-Fachhändler nach unseren STEREO-Neuheiten



TELDEC »Telefunken-Decca« Schallplatten-Gesellschaft m. b. H., Hamburg

CONCERTINO

WERKE FÜR SCHUL- UND LAIENORCHESTER

»CONCERTINO« bringt Werke für Schul- und Laienorchester zum praktischen Gebrauch. Den Laienorchestern soll damit die Möglichkeit gegeben werden, größere Werke der Vorklassik und Klassik aufzuführen, die in der technischen Schwierigkeit den gegebenen Verhältnissen angemessen sind. Daneben bringt diese neue Reihe zeitgenössische Werke, die geeignet sind, Neue Musik in den Spielkreisen nachschaffend lebendig werden zu lassen, um dadurch den geistigen Zugang zu größeren Werken zu erschließen.

Die ersten Veröffentlichungen:

ARCANGELO CORELLI

Concertino für zwei Trompeten und Streicher (Werdin)

Edition 4954 · Partitur DM 3,— · Stimmen (6) je DM —,50

Die beiden konzertierenden Solo-Trompeten geben diesem Stück barocker Lebensfreude einen besonderen Glanz. Die Partien des Streichorchesters sind sehr leicht. Für alle Orchester, die Trompeten besetzen können, ein lohnendes Werk, dessen Einstudierung keine große Arbeit bedeutet.

WERNER FUSSAN

Concertino für Flöte und Streichorchester (1957)

Edition 4955 · Partitur DM 6,— · Stimmen (6) je DM —,80

Der Komponist ist durch eine Reihe von Kammermusikwerken, Kantaten und andere Werke in der Laien-Musik bekannt geworden. Auch dieses Concertino entspricht in seiner eingängigen Thematik, seiner formalen Geschlossenheit und seiner zeitlichen Ausdehnung dem musikalischen Fassungsvermögen von Laienmusikvereinigungen, Studierenden und Schulorchestern. Ebenso gehen die technischen Schwierigkeiten lediglich im Solopart zu einer etwas höheren Stufe.

JOSEPH HAYDN

Konzert F-Dur für Klavier (Cembalo) und Orchester (Hoboken XVIII:3) (Lassen), Kadenzen von Heinz Schröter

Partitur Edition 4958 DM 8,— · Stimmen komplett DM 6,— · Ergänzungsstimmen: Viol. I, II je DM 1,20 · Viola, Kontrabaß je DM 1,— · Klavierauszug Edition 4959 DM 6,—

Dieses Konzert war bisher für die Praxis nicht zugänglich, da keine Neuauflage vorlag. Der Herausgeber hat alle verfügbaren Quellen für eine wissenschaftlich einwandfreie Edition herangezogen. Das Werk, um 1765 komponiert, steht stilistisch am Übergang vom Barock zur Klassik. Für Laienorchester wie auch für Schulorchester ist es eine besonders schöne Aufgabe im Hinblick auf das Haydn-Jubiläumsjahr.

EBERHARD WERDIN

Festliche Musik für zwei Instrumentalchöre

Edition 4952 · Partitur DM 3,— · Stimmen (7) je DM —,60

In der Gegenüberstellung zweier Instrumentalchöre steht dieses Werk der Aufführungsart barocker Musik nahe. Die beiden Chöre sind gleichwertig mit Streichern oder in der Gegenüberstellung von Streichern mit Blechbläsern zu besetzen. Formal steht das Werk der Ouvertüre nahe. In seiner kraftvollen motivischen Durcharbeitung wie auch in seiner glanzvollen Festlichkeit eignet es sich ganz besonders als Einleitungsstück zu einem festlichen Konzert oder zu Feiern verschiedenster Art, wofür es bisher immer noch wenig Originalstücke gab.

FRIEDRICH ZIPP

Musik für Orchester

Edition 4953 · Partitur DM 5,— · Stimmen komplett DM 6,— · Ergänzungsstimmen je DM —,60

Das dreisätzige Werk steht in seiner spritzig-heiteren Grundhaltung dem Divertimento nahe. Die Orchesterbesetzung ist mit zwei Flöten (evtl. Blockflöten), zwei Glockenspielen (evtl. Solo-Violinen) und kleinem Schlagwerk entsprechend aufgelockert. Ein Werk, das keine »Probleme« der Neuen Musik kennt, sondern durch seine musikalischen Einfälle unmittelbar anspricht.

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z